

Interdyscyplinarna konferencja naukowa

FILM WOBEC TEATRU – TEATR WOBEC FILMU

Instytut Sztuki PAN

Warszawa, 24-26 kwietnia 2014

BIOGRAMY REFERENTÓW I ABSTRAKTY WYSTĄPIEŃ

(w porządku alfabetycznym)

EWA BAL

Adiunkt w Katedrze Performatyki UJ. W latach 2004-2008 prowadziła zajęcia z języka i kultury polskiej oraz przekładu literackiego na Uniwersytecie „Orientale” w Neapolu. Ukończyła teatrologię na UJ oraz italianistykę na Uniwersytecie „La Sapienza” w Rzymie, a także Środowiskowe Studia Doktoranckie na Wydziale Polonistyki UJ (2006), podczas których otrzymała roczne stypendium rządu Republiki Włoskiej. Autorka monografii *Cielesność w dramacie. Teatr Piera Paola Pasoliniego i jego możliwe kontynuacje* (Kraków 2006), tłumaczka dramatów Pasoliniego *Orgia*, *Chlew* (Kraków 2003) *Pilades. Calderon* (Kraków 2007). Redaktor i tłumaczka antologii współczesnego dramatu włoskiego *Na jeden i kilka głosów* (Kraków 2007) oraz włoskiego wydania antologii współczesnego dramatu polskiego *Polonia-Nuova Generazione* (Napoli 2007). Redaktor (z Wandą Świątkowską) tomu zbiorowego *Performans, performatywność, performer. Próby definicji i analizy krytyczne* (Kraków 2013) Przygotowuje rozprawę habilitacyjną zatytułowaną *W cieniu Pulcinelli i Arlekina. Performowanie lokalności*. W obszar jej zainteresowań naukowych wchodzi zagadnienia przekładu i transferu kulturowego, dramaturgie mniejszości językowych, metodologie krytyczne z zakresu nowego historycyzmu, postkolonializmu oraz performatyki.

Historyczna zmienność kategorii „nażywości” w relacji teatru i kina na przykładzie sposobów ukazywania cielesności w teatralnych, kinowych i dramatycznych dziełach Piera Paola Pasoliniego

Wychodząc od zdefiniowania pojęcia kulturowej normy ukazywania cielesności (zwłaszcza nagości), chciałabym zastanowić się, na ile normatywność bywa związana z aktualnie dominującym medium. Nowe media bowiem, zgodnie z rozumieniem Philipa Auslandera, zawłaszczyły i zdeterminowały współczesne sposoby rozumienia „nażywości”, co doprowadziło do odwrócenia relacji między oryginałem a kopią, przedstawieniem „na żywo” a przedstawieniem zapośredniczonym w mediach. Dzisiaj to właśnie przedstawienie medialne oddziałuje na widzów bardziej skutecznie (na zasadach opisywanej przez Auslandera intymności i natychmiastowości) niż przedstawienie na żywo traktowane jako bezpośrednie przez innych teoretyków performansu (na przykład Erica Ficher Lichte). Tym niemniej „nażywość” jest kategorią historyczną i można się jej przyglądać właśnie w konkretnym kontekście kulturowym i czasowym oraz we wzajemnej relacji poszczególnych mediów. Problem ten chciałabym omówić na przykładzie *Orgii* zrealizowanej przez Pasoliniego w teatrze 1968 roku oraz jego filmów z lat 70. Moje rozważania chciałabym odnieść do toczącej się obecnie dyskusji nad normatywnością ukazywania cielesności w teatrze i kinie (np. spektakli Romeo Castelluccio i *Nimfomanki* Larsa von Triera).

PAWEŁ BILIŃSKI

Absolwent filologii polskiej, doktorant UG, przygotowuje rozprawę o autotematyzmie w polskim kinie. Członek Dyskusyjnego Klubu Filmowego UG „Miłość Blondynki”, współorganizator retrospektyw twórczości Przemysława Wojcieszka, Krzysztofa Zanussiego, Łukasza Barczyka i in.

Na co dzień kurator do spraw edukacji filmowej w Klubie Żak. Jeden z pomysłodawców internetowego programu o kinie „Amatorzy TV”. Publikował w „Blizie”, „Lampie” i na łamach „EKRAŃÓW”.

Możliwości i ograniczenia filmowego „brechtianizmu”, czyli jak kino adaptowało metodę Bertolda Brechta

Na horyzoncie korespondencji teatru i filmu XX wieku w pewnym momencie musiało pojawić się nazwisko Bertolda Brechta – niemieckiego dramaturga, twórcy koncepcji tzw. teatru „epickiego”. Jego przeciwstawienie się „dramatycznej” formie – wyłożone na łamach *Uwag do opery „Rozkwit i upadek miasta Mahagonny”* – po kilku dekadach, z powodów zarówno politycznych, jak i estetycznych, zostało niejako zaadaptowane na grunt kinematografii. Poczynając od wczesnych filmów Jean-Luca Godarda aż do *Manderlay* Larsa von Triera, dostrzec można próby korzystania z poetyki „brechtianizmu”: czy w zastosowaniu „efektu obcości”, czy też w sposobie kreacji świata przedstawionego lub przyjętej metody gry aktorów. W swoim wystąpieniu chciałbym nie tylko nawiązać do poszczególnych przykładów filmowego przełożenia propozycji Brechta (*Wszystko w porządku* Jean-Pierre’a Gorina i Jean-Luca Godarda, kino Jean-Marie Strauba i Danièle Huillet, *Dogville* von Triera), ale też usytuować dzieła w szerszym, historyczno-kulturowym kontekście. Wiele filmów – utrzymanych zresztą w konsekwentnie stosowanej autotematycznej poetyce – można interpretować jako subwersywny audiowizualny komentarz do obecnej sytuacji politycznej: zwłaszcza przełamujące „czwartą ścianę” filmy Godarda powstałe w epoce kontestacji. Celem referatu jest też rozpatrzenie kwestii możliwości krytycznego zdystansowania się widza do przedstawianych w filmie wydarzeń oraz próba odpowiedzi na pytanie o miejsce kina brechtowskiego na teoretyczno-historycznej mapie X muzy.

MONIKA BŁASZCZAK

Adiunkt w Zakładzie Estetyki Literackiej Instytutu Filologii Polskiej Wydziału Filologii Polskiej i Klasycznej UAM w Poznaniu.

Filmowe cytaty w teatralnej dekoracji – o *Dyskretnym uroku burżuazji* Marcina Libera

Spektakl Marcina Libera *Dyskretny urok burżuazji* to trwające 105 minut teatralno-filmowe widowisko. Film Luisa Buñuela *Dyskretny urok burżuazji* zostaje wykorzystany przez reżysera jako fabularny szkielet przedstawienia. Jego projekcja stanowi najistotniejszą część spektaklu, a filmową ścieżkę dialogową wypowiadają ze sceny aktorzy w żywym planie, tworząc rodzaj dubbingu na żywo. Widz musi śledzić uważnie jednocześnie poczynania aktorów filmowych, jak i teatralnych, bo chociaż ci teatralni wypowiadają stosowne kwestie, siedząc za długim stołem, to jednak grają intonacją, mimiką, gestami, kostiumem. Powstaje ironiczne napięcie między planem żywym a tym nagrany. Przedmiotem refleksji w referacie będzie więc relacja między filmem i teatrem z perspektywy obecności filmu w spektaklu. Analiza i interpretacja zjawiska zostaną przeprowadzone w punkcie widzenia intertekstualności, intermedialności i performatyki. W spektaklu Libera następuje wzajemne przenikanie się elementów filmowych i teatralnych oraz języka obu sztuk. Przyjrzeć się zatem należy sposobom reprezentowania i komentowania jednego medium przez drugie, odsłaniania przez wzajemny kontakt ich istoty. Warto też poddać refleksji percepcję poszczególnych widzów.

PIOTR BURATYŃSKI

Kulturoznawca i filmoznawca, doktorant w Zakładzie Filmu i Kultury Audiowizualnej Katedry Kulturoznawstwa UMK w Toruniu. Przygotowuje rozprawę doktorską na temat najnowszego kina francuskiego i twórczości Arnauda Desplechina. Zajmuje się edukacją filmową dzieci i młodzieży. Współautor filmu dokumentalnego *Zakazany owoc nr 6* (2011). Publikował m.in. w „Teksturze”, „Dociekaniach”. Sekretarz redakcji czasopisma „Menażeria”.

Arnauda Desplechina stosunek do estetyki teatru jako idei. Możliwości i ograniczenia

Referat ma na celu zwrócenie uwagi na szeroki wachlarz możliwych relacji zachodzących między językiem nowoczesnego kina a teatrem na przykładzie fragmentu twórczości jednego z najważniejszych reżyserów młodego kina francuskiego (*le Jeune cinéma français*), Arnauda Desplechina (ur. 1960). Omówienie motywów teatralnych występujących w filmach tak od siebie odmiennych jak *Esther Kahn* (2000), *Męska zмова* (*En jouant 'Dans la compagnie des Holmes*; 2003) i *Świąteczne opowieści* (*Un conte de Noël*; 2008) pozwoli kolejno na: określenie stosunku reżysera wobec sztuki teatralnej ujawniającego się w jego twórczości z pierwszej dekady XXI wieku, wskazanie drogi ewolucji związków francuskiego kina i teatru od lat 40. oraz wskazanie możliwych dróg rozwoju dla nowoczesnego kina europejskiego doby kryzysu estetycznego.

ANNA R. BURZYŃSKA

Adiunkt w Katedrze Teatru i Dramatu Wydziału Polonistyki UJ. Jej zainteresowania badawcze obejmują przede wszystkim najnowszy teatr europejski oraz dramat polski i niemiecki od XIX wieku po współczesność. Zajmuje się także krytyką teatralną. Od 2000 roku współredaguje *Gazetę Teatralną „Didaskalia”*. W latach 2004-2010 była recenzentką i publicystką „Tygodnika Powszechnego”. Opublikowała książki: *Mechanika cudu* (2005), *The Classics and the Troublemakers* (2008), *Maska twarzy* (2011) i *Male dramaty* (2012).

„Fragment bardziej nadaje się do sfilmowania niż dramat”. *Wozzeck* Georga C. Klarena i *Woyzeck* Wernera Herzoga

W grudniu 1947 roku na ekranach kin pojawił się pierwszy powojenny niemiecki film będący adaptacją dzieła literackiego – *Wozzeck* w reżyserii Georga C. Klarena, adaptacja sztuki Georga Büchnera. Ten nieoczywisty wybór sprowokował wiele pytań: jaki był sens pokazywania wciąż przytłoczonemu traumą wojny społeczeństwu XIX-wiecznego dramatu? Na ile reżyser mógł być wierny autorowi, mając do czynienia z utworem niedokończonym? Czy fragmentaryczna forma dramatu pomagała, czy przeszkadzała w procesie adaptacji? Czy postekspresjonistyczna estetyka była jedynie dziwnym manieryzmem, czy próbą nawiązania do tradycji kina niemieckiego (ściśle związanego z teatrem, często bazującego na klasycznej literaturze dramatycznej) przerwanej w 1933 roku? Wreszcie – jaka wizja świata i człowieka wynikała z tej adaptacji? Film Georga C. Klarena, niedoceniony w momencie premiery, stał się punktem odniesienia dla Wernera Herzoga, który powrócił do dramatu Büchnera w 1979 roku. Jego ekranizację – w wielu momentach dosłownie cytującą lub parafrazującą film Klarena – uznać można za wierniejszą literackiemu pierwowzorowi, choć zarazem, paradoksalnie, mniej teatralną, niż poprzednia. Herzog demonstracyjnie wygrywał niekonsekwencje narracyjne, pokazywał, w których miejscach film rozmija się z dramatem – w ten sposób zwracał uwagę publiczności na specyfikę zarówno medium literackiego, jak filmowego. Dzięki tej podwójności dodatkowo wzmacniał pytania filozoficzne i polityczne, jakie sprowokował film poprzednika.

JAN CIECHOWICZ

Profesor zwyczajny, kierownik Katedry Kultury i Sztuki UG. Od 1995 wykłada historię teatru w gdyńskim Studio Wokalno-Aktorskim. Autor książek: *Sam na scenie: teatr jednoosobowy w Polsce: z dziejów form dramatyczno-teatralnych* (1984), *Dom opowieści: ze studiów nad Teatrem Rapsodycznym Mieczysława Kotlarczyka* (1992), *Myślenie teatrem* (2000), *Teatr i okolice* (2010). Specjalizuje się w zakresie historii dramatu i teatru polskiego XIX i XX wieku. Prezes gdańskiego oddziału Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza, przez dwie kadencje wiceprezes Polskiego Towarzystwa Historyków Teatru, członek Stowarzyszenia Pisarzy Polskich, członek Gdańskiego Towarzystwa Naukowego, Polskiego Towarzystwa Szekspirowskiego, Towarzystwa Naukowego KUL, członek-współzałożyciel Fundacji Theatrum Gedanense. Członek Komitetu

Nauk o Sztuce PAN. Odznaczony Złotym Krzyżem Zasługi i Medalem Komisji Edukacji Narodowej.

Teatr z filmu

Będzie to próba interpretacji porównawczej debiutu filmowego Agnieszki Holland, gdzie sztuką „wewnętrzną”, czyli teatrem w filmie jest *Wyzwolenie* Wyspiańskiego – a więc *Aktorów prowincjonalnych* (1978) – z wersją sceniczną tej opowieści zrealizowanej w Opolu, w Teatrze im. Jana Kochanowskiego, w roku 2008 (obok Holland współreżyserem tego spektaklu była Anna Smolar). Drugą odsłoną w tym kinoteatrze będzie *Persona* Ingmara Bergmana (1965), zrealizowana po latach w gdańskim Teatrze Wybrzeże przez Grzegorza Wiśniewskiego (2010), z wielką rolą Joanny Bogackiej, której imię nosi dziś Scena Kameralna w Sopocie. Wreszcie odsłona trzecia, najtrudniejsza. A więc zrealizowane niemal w tym samym czasie, przedstawienie *Niech żyje wojna!* Demirskiego i Strzępki, w Teatrze im. Jerzego Szaniawskiego w Wałbrzychu (2009), na podstawie *Czterech pancernych i psa* Janusza Przymanowskiego, w serialowej wersji Konrada Nałęczkiego (21 odcinków, zrealizowanych w latach 1966-1970). Silną stroną tej rozprawki – w trzech odsłonach/sekwencjach – powinno być to, że referent widział wszystkie te „cuda” na własne oczy (czasem wielokrotnie).

LUCJA DEMBY

Dr hab., adiunkt w Instytucie Sztuk Audiowizualnych UJ. Studiowała filmoznawstwo i teatrologię na Uniwersytecie Jagiellońskim. Doktorat z zakresu francuskiej teorii filmu: *Poza rzeczywistością. Spór o wrażenie realności w historii francuskiej myśli filmowej* (Kraków 2002); habilitacja – monografia *Harmonia świata. Twórczość filmowa Nikity Michalkowa* (Kraków 2009). W swoim dorobku ma publikacje z zakresu teorii i analizy filmu, recenzje i analizy spektakli teatralnych oraz tłumaczenia z języka francuskiego. W swoich obecnych badaniach naukowych skupia się na szeroko rozumianych związkach kina i teatru, a także na roli Krakowa w filmie.

Cyrano de Bergerac w teatrze i w filmie. Struktura *mis en abyme* w spektaklu *Cyrano de Bergerac* Denisa Podalydèsa.

Dramat Edmonda Rostanda *Cyrano de Bergerac*, w piśmiennictwie polskim opracowany niezbyt szeroko, we Francji, już od momentu swego powstania w roku 1897, funkcjonuje w świadomości powszechnej jako jedno z najważniejszych dzieł, określających tożsamość narodową mieszkańców tego kraju. Świadectwem tego jest nie tylko order Legii Honorowej, przyznany Rostandowi w momencie premiery, ale także ogromna liczba realizacji teatralnych, a także filmowych (już w roku 1900 sfilmowana została scena pojedynku Cyrana, w którego wcielił się pierwszy sceniczny odtwórca tej roli, Coquelin). *Cyrano de Bergerac* obdarzony jest wyjątkowym potencjałem teatralnym i filmowym nie tylko ze względu na romantyczną fabułę, ale także na oryginalną strukturę formalną. Konstrukcja *en abyme* (efekt zwierciadła), znana z wielu słynnych obrazów (np. *Las Meninas* Velázqueza) i innych przedstawień ikonicznych, już w dramacie Rostanda dostrzegalna jest na kilku płaszczyznach („teatr w teatrze”, echa sporów teatralnych epoki romantyzmu, gra konwencją teatralną, relacje między postaciami). W spektaklu Denisa Podalydèsa, wyreżyserowanym w roku 2006 w Comédie Française i granym do tej pory (z udziałem m. in. Andrzeja Seweryna) zyskała ona jednak dodatkowy wymiar poprzez wprowadzenie ekranu filmowego i odniesienia do konwencji kina niemego.

PIOTR DOBROWOLSKI

Literaturoznawca, estetyk, teatrolog. Absolwent Performance Studies w Dartington College of Arts i polonistyki UAM, pracownik naukowy w Zakładzie Estetyki Literackiej IFP UAM w Poznaniu. Łącząc zainteresowania artystyczne i społeczne, zajmuje się problemami współczesnej estetyki w perspektywie performatywnej, politycznej i krytycznej. Komentator współczesnego życia

artystycznego, teatru i literatury, tłumacz, eseista.

Historie równoległe, zbieżne, przeciwstawne. Spektakl teatralny w filmie jako alternatywa i dopełnienie fabuły

Równoległe, zbieżne i przeciwstawne widzenie opowieści filmowej i teatralnej, która stanowi jej część, to trzy wersje – zawsze dialogicznej – intertekstualności typu „teatr w filmie”. Często samo wspomnienie tytułu, cytaty, fragment sceny czy charakterystyczne zachowanie postaci wprowadza ważny ładunek znaczeniowy, który przez dyfuzję sensów modyfikuje i uzupełnia treść pierwszoplanowej akcji w świecie przedstawionym na ekranie. Takim przypadkiem są *Komedianty* (1961) Marii Kaniewskiej, w których wędrowną kompania aktorów, borykając się z problemami finansowymi, wspomina *Zbójców* Friedricha Schillera, a młoda, obiecująca aktorka, zanim wystąpi w roli wrażliwej Ofelii, dowiedzie swej determinacji grając Marię Stuart. Spektakl teatralny, włączany w film jako „wyrażenie cudzysłowowe” (Mayenowa), niemal zawsze modeluje jego treść, uruchamiając przy tym całość swoich znaczeń. Film z zawartym w nim odniesieniem do spektaklu nie funkcjonuje zatem jako klasyczny brikolaż, a staje się hybrydowym połączeniem wątków. Szczególnie ciekawy wydaje się wpływ konkretnej postaci dramatycznej na bohatera filmowego, skłonnego do konfrontacji z rzeczywistością i własnymi słabościami. Warto więc przyjrzeć się znaczeniu *Wyzwolenia* dla moralnych dylematów bohatera *Aktorów prowincjonalnych* (1979) oraz inscenizacji *Hamleta w Stanie strachu* (1989) Janusza Kijowskiego. W *Kobiecie w kapeluszu* Stanisława Różewicza ważnym dopełnieniem fabuły jest epizod z *Balu manekinów* Brunona Jasińskiego, z kolei w *Jeszcze nie wieczór* (2008) Jacka Bławuta motyw faustycznego pragnienia, który został ukazany w próbie inscenizacji tekstu Goethego przez emerytowanych aktorów. Osadzone w konkretnych kontekstach fabuły filmowe, w których pojawiają się inscenizacje Szekspira, Goethego czy Wyspiańskiego, dowodzą aktualności klasycznych tekstów kultury, konfrontując ich wymowę z rzeczywistością polityczną i społeczną. Obserwacja ta wydaje się szczególnie ważna w odniesieniu do opresyjności władzy i cenzury czasów PRL.

KRYSTYNA DUNIEC

Profesorka w Instytucie Sztuki PAN, pomysłodawczyni i kierowniczka Laboratorium „Projektowanie Kultury” SWPS i Nowego Teatru. Zajmuje się historią teatru XX wieku i antropologią ciała w sztukach performatywnych. Autorka m.in. książek *Kaprysy Prospera. Szekspirowskie inscenizacje Leona Schillera* (1998); *Jan Kreczmar. Grał jakby uczył* (2004); *Ciało w teatrze. Perspektywa antropologiczna* (2012). Współautorka *Soc i sex* (2009) i *Soc, sex i historia* (2014).

Found-footage – dokumentalny recykling, zmysłowe archiwum czy ideologiczny konstrukt. Z doświadczeń historyka teatru

Film found footage jako komentarz czy wykładnia myśli tekstu badawczego jest efektem poznawania przeszłości doświadczanej zmysłowo, potwierdzeniem tezy Hansa Gumbrechta, że najważniejszym powodem fascynacji przeszłością jest pragnienie jej uobecnienia. Found footage w warsztacie historyka teatru stanowi możliwość hermeneutycznej dekonstrukcji historii na podstawie jej śladów w zachowanych artefaktach. Jest rodzajem uobecniania rzeczywistości historycznej, angażującego wzrok i słuch w obcowaniu z archiwum. Dla teatrologa film fund footage staje się rodzajem szibbolethu, bo nie zawierając jednej treści semantycznej, otwiera się, jakby powiedział Derrida, na wielość w języku, nie znaczącą różnicę uznając za warunek znaczenia. Porządek symboliczny filmu found footage, wykorzystując materiał archiwalny epoki w naukowej narracji historycznej, staje się rodzajem Lacanowskiego listu skradzionego, skupiając się na szczególe, którego znaczenie zależy od jego kontekstu i emocji odbioru.

KATARZYNA FAZAN

Wykładowca w Katedrze Teatru i Dramatu Wydziału Polonistyki UJ oraz profesor na Wydziale Reżyserii Dramatu w Państwowej Wyższej Szkole Teatralnej im. Ludwika Solskiego w Krakowie. Autorka prac poświęconych literaturze modernizmu, teatrowi i dramatowi, estetyce najnowszego teatru i związkom scenografii z plastyką. Wydała monografię *Szczera poza dekadenta. Kazimierz Tetmajer między epistolografią a sztuką* (2001) oraz *Projekty intymnego teatru śmierci. Wyspiański – Leśmian – Kantor* (2009). Współredaktorka dwutomowego wydania pism teatralnych i filmowych Tadeusza Peipera *Wśród ludzi na scenach i na ekranie* (2000), opracowania edytorskiego i naukowego *Utworów wybranych Ludwika Marii Staffa* (2004) oraz książki zbiorowej *Dziś Tadeusz Kantor! Metamorfozy śmierci, pamięci i obecności* (2014). Współpracuje z „Didaskaliami”, w których publikuje artykuły i recenzje.

Iluzja, powtórzenie, rozproszenie obrazowe w polskim teatrze nowoczesnym. Między obecnością żywą i filmowo zapośredniczoną

Ekspansja obrazów filmowych w teatrze prowokuje do zadawania pytań o sens ich obecności, o różne relacje między żywym a zarejestrowanym planem inscenizacji. Odwołując się do trzech autorskich teatrów Krystiana Lupy, Krzysztofa Warlikowskiego i Krzysztofa Garbaczewskiego, chciałabym prześledzić wybrane strategie reżyserów, którzy wprowadzając takie media i elementy, jak nagranie i kamera, film cytowany i własna produkcja, odmienili i skomplikowali formy żywej obecności na scenie. W przypadku ich praktyki wydaje się ciekawe nie tylko mechaniczne przeniesienie filmu w obszar sceny, lecz także wykorzystanie materii filmowej jako inspiracji i rezerwuaru konwencji, które de(kon)struują tradycyjne środki teatralne. Nowoczesne praktyki wizualności zmuszają także do wypracowania nowych narzędzi opisu fenomenów teatralnych. Wystąpienie będzie więc okazją do poszukiwania adekwatnych teorii, które pozwolą analizować złożone techniki obrazowania scenicznego, krążącego od powtórzenia, iluzji, gry z percepcją do utrwalenia i rozproszenia scenicznej cielesności, a analiza wybranych przykładów pokieruje refleksją związaną z tym „czego chcą” (wedle formuły W.J.T. Mitchella) obrazy filmowe na scenie.

MAGDALENA HASIUK-ŚWIERZBIŃSKA

Absolwentka Uniwersytetu Łódzkiego, gdzie w 2008 roku uzyskała tytuł doktora nauk humanistycznych na podstawie rozprawy *Dramat w laboratorium teatralnym Ariane Mnouchkine*. Obecnie w ramach stażu podoktorskiego finansowanego przez NCN i realizowanego w Instytucie Sztuki PAN w Warszawie pracuje nad projektem badawczym *Teatr osób resocjalizowanych i zagrożonych wykluczeniem społecznym w Polsce*. Tłumaczka książki Jacquesa Lecoqa *Ciało poetyckie*. Autorka artykułów naukowych, szkiców krytycznych oraz licznych recenzji teatralnych. Publikowała w tomach zbiorowych i czasopismach „Arkusz”, „Didaskalia”, „Dialog”, „Kultury i Społeczeństwo”, „Kultura Współczesna”, „Media, Kultura i Społeczeństwo”, „Odra”, „Opcje”, „Przegląd Humanistyczny”, „Slavic and East European Performance”, „Teatr” i „Tygiel Kultury”. W 2001 roku za działalność krytyczną otrzymała nagrodę *Złotego Pióra im. Jerzego Katarasińskiego*.

Teatr w filmie, film w teatrze – o wybranych realizacjach Ariane Mnouchkine

W swoim wystąpieniu pragnę przyrzeć się różnorodnym związkom między teatrem a filmem w pracy Ariane Mnouchkine i jej zespołu. Marginalnie odwołam się do biografii reżyserki – córki producenta filmowego Alexandre’a Mnouchkine’a, założyciela studia *Films Ariane* – i do jej pracy jako scenarzystki. Wystąpienie zamierzam uporządkować chronologicznie, wskazując na przełomowe w historii Théâtre du Soleil momenty w tworzeniu różnorodnej i „zagęszczającej się” relacji między pracą teatralną a filmową. Nakreślona przeze mnie mapa obejmie: chwilowe odejście Mnouchkine od teatru w drugiej połowie lat 70., kiedy to zrealizowała z zespołem film o teatrze: *Molière albo życie człowieka uczciwego*; inspiracje dziełami Akiry Kurosawy i Kenji Mizoguchiego podczas realizacji cyklu szekspirowskiego (pocz. lat 80.) oraz poetyką filmu niemego w pracy nad

Świętoszkim (1995); inscenizacja epizodycznych obrazów rozgrywających się w kinie w *Ostatnim karawanseraju* (2003) i *Efemerycznych* (2006) oraz filmowa (poniekąd) struktura obu przedstawień; dzieje ekipy filmowej i proces powstawania filmu jako temat przedstawienia – *Rozbitkowie szalonej nadziei*. Obecność filmu w teatrze pragnę rozszerzyć o kontekst pracy Théâtre du Soleil nad realizacją wersji filmowych przedstawień (reżyseria Mnouchkine oraz innych twórców) oraz przywołać zmianę w pracy dramaturgicznej oraz w pracy aktorów, jaka dokonała się pod wpływem wprowadzenia filmowej rejestracji prób.

MAREK HENDRYKOWSKI

Filmoznawca, medioznawca, badacz kultury, profesor zwyczajny w Katedrze Filmu, Telewizji i Nowych Mediów UAM w Poznaniu. Autor książek: *Słowo w filmie. Historia – teoria – interpretacja* (1982), *Autor jako problem poetyki filmu* (1988), *Sztuka krótkiego metrażu* (1998), *Język ruchomych obrazów* (1999), *Film jako źródło historyczne* (2000), *Najlepsze kasztany. Księga cytatów polskiego filmu* (2013), *Współczesna adaptacja filmowa* (2014), a także monografii Stanisława Różewicza, Marcela Łozińskiego, Andrzeja Munka, Krzysztofa Komedy i Janusza Morgensterna. Założyciel i redaktor międzynarodowego czasopisma „IMAGES”. Ekspert Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej.

Kino i teatr – kulturowa kolizja mediów (1895-1914)

W przypadku związków kina i teatru w najwcześniejszym okresie rozwoju kinematografii mamy do czynienia nie z prostym stykiem dwu dziedzin, lecz z intrygującym i bardzo złożonym zjawiskiem kulturowym, któremu warto uważnie się przyjrzeć. Kino „spotykało” się w tamtym czasie nie tylko z teatrem, lecz również z innymi dziedzinami kultury: literaturą, malarstwem czy muzyką. A jednak żadne z tych spotkań nie było tak dramatyczne, pełne napięcia i zarazem owocne dla przyszłości ruchomych obrazów, jak właśnie wczesna ewolucja ich relacji ze światem teatru.

JOANNA JOPEK

Doktorantka na Wydziale Polonistyki UJ (Katedra Performatyki), absolwentka Międzywydziałowych Indywidualnych Studiów Humanistycznych UJ. Autorka książki *Tylko fragment. Dramaturgia Mieczysława Piotrowskiego* (Kraków 2012). Zajmuje się także krytyką teatralną, współpracuje z „Didaskaliami”.

Dream Factory. Gry z medium filmowym w teatrze Krzysztofa Garbaczewskiego

Wałbrzyska premiera (w roku 2010) *Gwiazdy śmierci* inspirowanej *Gwiezdnymi wojnami* George’a Lucasa stanowiła moment przełomowy w twórczości Krzysztofa Garbaczewskiego. Jego teatr już wcześniej śmiało wykorzystywał różne elektroniczne media i strategie filmowe (w *Chórze sportowym*, *Nirwanie*, *Biesach*, *Odysei*), dla wczesnych realizacji Garbaczewskiego ważne i wyjściowe zdawało się także doświadczenie pracy (asystentury) przy spektaklu *Factory 2* Krystiana Lupy. Jednak *Gwiazda śmierci*, zarazem spektakl i performatywny projekt zrealizowany w kinie Zorza, doprowadził do eksplozji i radykalizacji w ramach języka teatralnego Garbaczewskiego. Użycie ekranu, projekcji, kamer oraz medium filmowego wpisały się wyraźnie w epistemologiczny i światopoglądowy rdzeń tego teatru, układając kolejne premiery w konsekwentny projekt poznawczy. W moim wystąpieniu chciałabym odsłonić – za pomocą analizy wątków filmowych i projekcyjnych w dwóch spektaklach, *Gwieździe śmierci* i *Kronosie* (Teatr Polski, Wrocław 2013) – zręby tego projektu, który używając medium filmowego, wskazuje na proces performatywnego wytwarzania kategorii, takich jak „nażywość”, realność i mediatyzacja, tożsamość i autentyczność. Analizie towarzyszyć będą dwa skrzydła metodologiczne: teoria performatywności (koncepcja „nażywości” Philipa Auslandera) i socjologiczno-filozoficzna myśl o teatralności (klasyczne rozważania Guy Deborda dotyczące społeczeństwa spektaklu).

DAWID JUNKE

Absolwent kulturoznawstwa na Uniwersytecie Wrocławskim i stypendysta programu ISEP na Uniwersytecie Chapmana w Kalifornii. Obecnie doktorant Studiów Nauk o Kulturze na Uniwersytecie Wrocławskim, gdzie przygotowuje rozprawę na temat wątków religijnych w popularnych filmach i serialach amerykańskich.

Od bulwarówek do prime-time'u. Sitcom jako telewizyjny gatunek teatralny

Sitcom z całą pewnością nie jest gatunkiem telewizyjnym o najlepszej renomie – pogardzany jako rozrywka niskich lotów, stanowi dla wielu widzów swego rodzaju wstydliwą przyjemność. Surowo oceniają go nie tylko wychodzący z arystokratycznych pozycji przeciwnicy popkultury, ale również badacze, których trudno posądzić o przywiązanie do elitarystycznego konceptu kultury wysokiej, jak choćby Slavoj Žižek. W obliczu tak radykalnej krytyki dziwić może nieco ujęcie sitcomu jako gatunku teatralnego – elementy teatralne w telewizji kojarzą się bowiem raczej ze sztuką niż rozrywką. Dokładna analiza wykazuje jednak, że komedie sytuacyjne są najbliższym teatrowi gatunkiem telewizyjnym (poza, oczywiście, teatrem telewizji). Sitcom wywodzi się z dziewiętnastowiecznych amerykańskich wodewilów i tzw. *minstrel shows*, które z kolei rozwijały wątki obecne w jeszcze wcześniejszych formach scenicznych, takich jak *comedia dell'arte*. Teatralność sitcomu zaznacza się wyraźnie również w jego warstwie wizualnej – scenografia zawsze obejmuje jedynie 3 ściany wnętrza, podczas gdy kamera ustawiona jest w miejscu widowni, zbliżenia stosowane są bardzo rzadko, a zapisu dokonuje się na nośnikach wideo, miast na taśmie celuloidowej. Przede wszystkim jednak, sitcom zbliża się do teatru dzięki publiczności, która w większości seriali obserwuje nagrania kolejnych odcinków i reaguje na żywo, wchodząc w interakcję z aktorami (wbrew obiegowej opinii, tylko nieliczne amerykańskie sitcomy kręcone są zupełnie bez udziału publiczności, która zastępowana jest w postprodukcji uprzednio nagrą ścieżką dźwiękową ze „śmiechem z puszek”).

PIOTR KLETOWSKI

Dr, adiunkt w Instytucie Studiów Międzykulturowych UJ. Zajmuje się przede wszystkim kinem autorskim w szerokiej perspektywie międzykulturowej i antropologicznej oraz historią kina. Autor monografii Takesiego Kitano (*Śmierć jest moim zwycięstwem*, Kraków 2001), Stanleya Kubricka (*Filmowa odyseja Stanleya Kubricka*, Kraków 2006), Piera Paolo Pasoliniego (*Pier Paolo Pasolini, twórczość filmowa*, Warszawa 2013) oraz książki poświęconej kinematografii azjatyckim (*Kino Dalekiego Wschodu*, Warszawa 2009). Współtwórca (wraz z Piotrem Mareckim) wywiadów-rzek z polskimi twórcami kina osobnego: Andrzejem Żuławskim, Grzegorzem Królikiewiczem i Piotrem Szulkinem. Założyciel Otwartej Akademii Kina Japońskiego przy centrum „Manggha” w Krakowie. Publikuje w „Kinie” i „Kwartalniku Filmowym”. Stały współpracownik dzieła kultury „Rzeczpospolitej”. Autor bloga filmoznawczego: <http://blog.rp.pl/kletowski/>.

Wagner ufilmowany albo o „filmowych” inscenizacjach wagnerowskich dramatów muzycznych i o wpływie wagnerowskiej estetyki na współczesną sztukę kinematograficzną

Związki operowej twórczości Ryszarda Wagnera ze sztuką kinematograficzną występują na trzech podstawowych płaszczyznach. Po pierwsze wagnerowska koncepcja *Gesamtkunstwerk* może być potraktowana jako profetyczna zapowiedź zaistnienia oraz funkcjonowania sztuki filmowej. W tym rozumieniu każdy film, będący sumą tradycyjnych artefaktów – zwłaszcza zaś produkcje kinematograficzne, w których muzyka stanowi podstawowy element formalny i znaczeniowy (np. filmy Eisensteina, Viscontiego, Kubricka) – jest wypełnieniem wagnerowskiej teorii zasadniczo związanej z realizacją dramatu muzycznego. Drugą płaszczyzną „wymiany” między Wagnerowskim dziełem a kinem są filmowe ekranizacje dramatów muzycznych twórcy *Lohengrina*. Tutaj możemy mówić o adaptacjach bezpośrednich (telewizyjne rejestracje dramatów muzycznych w reżyserii Briana Large'a, ale też *Parsifal* /1983/ Hansa-Jürgena Syberberga), a także

o wpływie wystawianych dramatów muzycznych na konkretne produkcje kinematograficzne (*Władca pierścieni* Petera Jacksona). Wreszcie trzecim polem fluktuacji tematyczno-formalnych między spuścizną Wagnera a kinem są współczesne inscenizacje wagnerowskich dzieł, w których akcentowany jest element kinematograficzny – tak przez treściowe oraz ideowe nawiązania do klasyki kina (często inspirowanej właśnie Wagnerem), jak i przez rozwiązania formalne nawiązujące wprost do niwy kinematograficznej (a zjawisko to dotyczy nie tylko scenicznych wizji wagnerowskich dzieł, choć tych przede wszystkim). W moim wystąpieniu postaram się odnieść do wszystkich wyżej wymienionych płaszczyzn, ale przed wszystkim skupię się na analizie ostatniego pola, omawiając najważniejsze, często przełomowe inscenizacje wagnerowskich dzieł (przede wszystkim cyklu *Pierścień Niebelunga*) dokonywane przez takich artystów, jak Siergiusz Eisenstein, Hans-Jürgen Syberberg, Werner Herzog, Patrice Chéreau, Harry Kupfer, Robert Lepage, Lars von Trier, którzy – w myśl koncepcji *Gesamtkunstwerku* – zespolili sztukę sceniczną ze sztuką kinematografu.

RYSZARD W. KLUSZCZYŃSKI

Profesor dr hab. nauk humanistycznych. Na Uniwersytecie Łódzkim kieruje Katedrą Mediów i Kultury Audiowizualnej a w niej Zakładem Mediów Elektronicznych. Profesor w Akademii Sztuk Pięknych w Łodzi. Od 2003 roku wykłada także w Państwowej Wyższej Szkole Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej w Łodzi. W latach 2001-2006 profesor Akademii Sztuk Pięknych w Poznaniu. Zajmuje się problematyką sztuki nowych mediów, awangardowym filmem i sztuką wideo, teorią sztuki i jej najnowszymi tendencjami, jak również zagadnieniami cyberkultury oraz społeczeństwa informacyjnego i sieciowego. Uprawia też krytykę artystyczną. W latach 1990-2001 kurator filmu, wideo i sztuk multimedialnych w Centrum Sztuki Współczesnej w Warszawie, autor wielu międzynarodowych wystaw i projektów artystycznych. W roku 2010 kurator Międzynarodowego Biennale Sztuki Współczesnej „Mediations” w Poznaniu. Od 2011 roku dyrektor artystyczny międzynarodowego projektu Art & Science Meeting w Centrum Sztuki Współczesnej – Łaźnia, Gdańsk. Opublikował m.in. książki: *Sztuka interaktywna. Od dzieła-instrumentu do interaktywnego spektaklu*, Warszawa 2010; *Spoleczeństwo informacyjne. Cyberkultura. Sztuka multimedialna*, Kraków 2001 (wydanie 2: 2002); *Film – wideo – multimedia. Sztuka ruchomego obrazu w erze elektronicznej*, Warszawa 1999 (wydanie 2: Kraków 2002); *Obrazy na wolności. Studia z historii sztuk medialnych w Polsce*, Warszawa 1998; *Awangarda. Rozważania teoretyczne*, Łódź 1997; *Film – sztuka Wielkiej Awangardy*, Łódź-Warszawa 1990.

Nowe media jako środowisko dialogu między teatrem i filmem. *There Is Still Time... Brother The Wooster Group* oraz *Eavesdrop* Davida Pledgera i Jeffrey'a Shawa na platformie AVIE (Advanced Visualisation and Interaction Environment)

Platforma AVIE stworzona w Center for Interactive Cinema Research na Uniwersytecie Nowej Południowej Walii w Sydney wyłoniła się w efekcie wieloletnich eksperymentów Jeffrey'a Shawa, eksplorującego artystyczne możliwości interaktywnych form panoramicznych. Ich odległym źródłem były wczesne prace tego artysty należące do kręgu *expanded cinema*. Można by więc sądzić, biorąc pod uwagę źródła i finalny kontekst AVIE, że wszystkie zjawiska artystyczne powiązane z AVIE mieszczą się w rozszerzonej formule kina, a samo AVIE jest jedynie najnowszą formą filmowego dyspozytywu. Tymczasem platforma AVIE okazała się nie mniej atrakcyjna dla twórców teatralnych. The Wooster Group oraz David Pledger zrealizowali przy jej użyciu spektakle, które tworzą nowy format wirtualnego teatru, czy też post-teatru. Oba te dzieła, spotykając się we wspólnym kontekście technologicznym, wyrastają jednak z różnych źródeł estetycznych. The Wooster Group wyłania się z tradycji kinofikacji teatru, mającej swe początki w drugiej i trzeciej dekadzie dwudziestego wieku, podczas gdy spektakl Pledgera ma swoje źródła w sztuce intermedialnej drugiej połowy tego samego stulecia. W swoim wystąpieniu analizuję specyficzne i wspólne aspekty tych dzieł, interpretuję znaczenie technicznej, wirtualnej ramy dla ich estetycznej charakterystyki oraz kreślę scenariusz przyszłych wspólnych dzieł kina i teatru rozwijających się

i łączących w środowisku cyfrowym. Interakcja, partycypacja i sprawczość odbiorcza grają w tym scenariuszu nadrzędną rolę.

JAKUB KLECZEK

Doktorant na Wydziale Filologii Polskiej i Klasycznej, w Katedrze Dramatu Teatru i Widowisk, UAM w Poznaniu. W obszarze jego zainteresowań znajdują się związki nowych mediów z szeroko rozumianą teatralnością. W macierzystej uczelni prowadzi zajęcia z Teatru i mediów. Autor pracy magisterskiej pt. *Teatr i gry cyfrowe wobec zjawiska remediacji*.

Zagadnienie „czasu rzeczywistego” w teatrze i mediach cyfrowych

Celem wystąpienia jest podjęcie refleksji nad nieoczywistym statusem czasu w teatrze i mediach cyfrowych. Przedmiotem analizy będzie kategoria teleobecności konstytuowana przez zdarzenia w tytułowym „czasie rzeczywistym” (*in real time*). Zjawisko teleobecności uczestników zdarzeń z pogranicza teatru i nowych mediów, zdarzeń o nieoczywistym statusie ontologicznym, stawia teatrologię przed koniecznością redefinicji swoich podstawowych pojęć. Płynne tożsamości teatru i nowych mediów omówione zostaną przy użyciu kategorii *liveness* Philipa Auslandera oraz koncepcji remediacji Jaya Davida Boltera i Richarda Grusina. Szczegółowymi, reprezentatywnymi dla omawianego tematu, obiektami badań będą natomiast spektakle teatrów internetowych (The Hamnet Players, „teatry” środowiska Second Life) oraz widowiska artystów wykorzystujących software teatralny (Isadora, Piece Maker), takich jak m.in. Forsythe, Wilson czy Goebbels. Omawiane zagadnienie skonfrontowane zostanie również z mediami analogowymi, co pozwoli rzucić nowe światło na dotychczasowe remediacje teatru (np. teatr telewizji) oraz na szeroko rozumianą „teatralność” filmu.

TOMASZ KŁYS

Filmoznawca, absolwent kulturoznawstwa na Uniwersytecie Łódzkim, obecnie profesor UŁ i kierownik Zakładu Historii i Teorii Filmu w Instytucie Kultury Współczesnej tejże uczelni. W obszarze jego zainteresowań badawczych znajdują się m.in. filmowa narratologia, teoria diegezy i kino niemieckie z okresu Republiki Weimarskiej i Trzeciej Rzeszy. Autor książek: *Film fikcji i jego dominanty* (Warszawa 1999), *Dekada doktora Mabuse* (Łódź 2006), *Kino bez tajemnic* [współautor] (Warszawa 2009), *Od Mabusego do Goebbelsa* (Łódź 2013).

Narodziny filmu z ducha teatru, czyli o twórczości Jacques’a Rivette’a

Już w początkach twórczości Jacques’a Rivette’a – w krótkometrażowym *Le Coup du berger* (1956) oraz w dwóch pełnych metrażach *Paryż należy do nas* (1960) i *Zakonnica* (1966) – wyłaniają się podstawowe jej motywy: teatr na scenie życia, w którym postacie grają przed sobą nawzajem, oraz wizja tajemniczego spisku zagrażającego społeczeństwu. Te pierwsze filmy były zrealizowane tradycyjnie – według precyzyjnego scenariusza, z aktorami grającymi opracowane w szczególach role i wypowiadającymi wyuczone teksty. Od trzeciego filmu, *L’Amour fou* (1968), Rivette zarzuci przemyślany scenariusz na rzecz jedynie z grubsza zarysowanej w węzłowych punktach linii fabularnej, a podczas pracy na planie zda się w dużej mierze na intuicję i improwizację aktorów. Fabuła nie będzie bynajmniej nielogiczna i chaotyczna, ale zacznie się stopniowo wyłaniać i krystalizować na podstawie kierunku wytyczonego z jednej strony przez pierwotny projekt, z drugiej przez logikę i „kierunkowe napięcia” scen po części improwizowanych na planie. Od *L’Amour fou* etap filmowania to zarazem wyłanianie się *in statu nascendi* diegezy, podobnie jak w teatrze odgrywanie spektaklu jest zarazem jego tworzeniem (poziom meta) i urzeczywistnianiem się na oczach widza fikcyjnego świata przedstawionego. Nie przypadkiem w kolejnych filmach Rivette’a teatr bądź inne jeszcze sposoby artystycznej kreacji, jak magia (*Céline et Julie vent en bateau*) czy malarstwo (*Piękna złośnica*), zostaną stematyzowane, kontrapunktując ukazaniem „tworzenia fikcji w fikcji” sam film, stający się dopełnionym dziełem dopiero w trakcie

seansu, podobnie jak wystawiany w filmie „na oczach (filmowego) widza” spektakl czy malowany „na oczach widza” obraz. Ceną tego dość szczególnego realizmu, polegającego na częściowej nieoznaczoności i nieprzewidywalności rzeczywistości przedstawionej, które wydaje się ona dzielić z rzeczywistością realną, jest jednak nie tyle bezforemność, ile wolność formy, nie poddającej się choćby czasowym parametrom kinowego seansu – od *L'Amour fou* filmy Rivette'a zaczynają mieć monstrualny metraż (po 3-4 godziny) i coraz trudniej znaleźć im miejsce w zwykłym obiegu kinowym.

MARCIN KOŚCIELNIAK

Asystent w Katedrze Teatru i Dramatu UJ, redaktor wicenaczelny „Didaskaliów”, recenzent „Tygodnika Powszechnego”. Autor książki *Prawie ludzkie, prawie moje. Teatr Helmuta Kajzara* (2012), redaktor tomu Helmut Kajzar *Koniec półwini. Wybrane utwory i teksty o teatrze* (2012).

„IWONA” THE MOVIE. Pogranicze teatru i filmu w *Iwonie, księżniczce Burgunda* Krzysztofa Garbaczewskiego

W polskim najnowszym teatrze Krzysztof Garbaczewski należy – obok Krystiana Lupy i Krzysztofa Warlikowskiego – do wąskiego grona reżyserów, którzy w swoich spektaklach konsekwentnie wykorzystują techniki nowych mediów. Kamera i obraz wideo jest obecny w teatrze Garbaczewskiego od początku, jednak dopiero w *Iwonie, księżniczce Burgunda* (2012) możemy mówić o prawdziwym wtargnięciu medium filmowego w spektakl i scenicznej rywalizacji obrazu żywego i cyfrowego. W kolejnych przedstawieniach, w *Balladynie* i w *Pocztce Królów Polskich* (2013), Garbaczewski kontynuuje eksperyment, jednak to w opolskiej *Iwonie* – nazwanej przez reżysera „*Iwoną*” the movie – jest on posunięty najdalej. Nie chodzi tutaj jedynie o użycie nowych mediów, ale o ukształtowanie całego spektaklu poprzez odwołanie do języka filmowego i filmowych środków wyrazu. W moim wystąpieniu, sięgając po przykłady wymienionych spektakli Garbaczewskiego z opolską *Iwoną* na czele, będę chciał spojrzeć na jego twórczość jako na medialną hybrydę, pole ścierania się teatru i filmu, prowokujące do pytania o naturę, specyfikę i granice teatru.

TADEUSZ LUBELSKI

Historyk i krytyk filmu, profesor zwyczajny w Instytucie Sztuk Audiowizualnych UJ (w latach 2008-2012 jego dyrektor), kierownik Katedry Historii Filmu Polskiego UJ. Opublikował m.in. książki: *Strategie autorskie w polskim filmie fabularnym 1945-1961* (1992, 2 wyd. 2000), *Nowa Fala. O pewnej przygodzie kina francuskiego* (2000), *Wajda* (2006), *Historia kina polskiego. Twórcy, filmy, konteksty* (2009, Nagroda Ministra Nauki), *Historia niebyła kina PRL* (2012, Nagroda „Kina” im. Bolesława Michałka, nominacja do Nagrody NIKE). Redaktor pierwszej polskiej *Encyklopedii kina* (2003, 2 wyd. 2010); współredaktor *Historii kina*: tom I *Kino nieme* (2009), tom II *Kino klasyczne* (2011). Członek Komitetu Nauk o Sztuce Polskiej Akademii Nauk (w latach 2007-2011 jego przewodniczący), a także Europejskiej Akademii Filmowej; ekspert Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej.

Teatralne kino Alaina Resnais

Alain Resnais był teatromanem i nic dziwnego, że już w *Hiroszynie, mojej miłości* (1959) zwracała uwagę nienaturalna deklamacja aktorów, a w *Zeszłego roku w Marienbadzie* (1961) – cytaty teatralne. Dopiero jednak od połowy lat 80. poetyka spektaklu teatralnego wyszła w jego filmach na pierwszy plan. Z jednej strony adaptacje sztuk angielskiego dramaturga Alana Ayckbourn *Palić/Nie palić* (1993) i *Prywatne łęki w miejscach publicznych* (2006), z drugiej – czyste inscenizacje przedstawień scenicznych, pomijające nawet fazę scenariusza: *Melo* (1986) Henry'ego Bernsteina oraz operetka André Barde'a i Maurice'a Yvaina *Tylko nie w usta* (2003). Uwieńczeniem tych poszukiwań są dwa ostatnie filmy reżysera – *Jeszcze nic nie widzieliście* (2012, wg Jeana Anouilha)

oraz *Kochać, pić i śpiewać* (2013, wg Ayckbourn) – łączące powyższe cechy i dodające jeszcze temat nowy – przenikanie się teatru i życia na przykładzie biografii aktorów. Celem referatu jest usystematyzowanie form obecności teatru w kinie Resnais oraz refleksja nad ich związkiem z poetyką kina.

JACEK MIKOŁAJCZYK

Adiunkt w Zakładzie Teatru i Dramatu UŚ w Katowicach, kierownik literacki Gliwickiego Teatru Muzycznego. Specjalizuje się w historii musicalu i teatru muzycznego. Jest autorem kilku książek, m.in. monografii *Musical nad Wisłą*, historii musicalu w PRL. Publikuje m.in. w „Teatrze” i „Opcjach”. Tłumacz musicali (m.in. *Tarzana*, *High School Musical*, *Hair* i *Ragtime'u*); prowadzi też (z Marcinem Zawadą) autorską audycję „Ten cały musical” w radiowej Dwójce. Stypendysta Fulbrighta; w roku akademickim 2012/2013 gościnny wykładowca University of Washington w Seattle.

„I Am Not Dead Yet”. O tym, jak Hollywood reanimuje Broadway, a Broadway Hollywood

Musical narodził się jako pasożyt muzyczno-teatralny i takim pozostał. W stadium larwalnym zerował przede wszystkim na literaturze, żyjąc jednocześnie w ścisłej symbiozie ze swoim rówieśnikiem – filmem. W XX wieku kierunek wzajemnych współzależności był na tym polu wyraźnie określony. W dziedzinie musicalu, Hollywood był zazwyczaj przedłużeniem Broadwayu, a musicale filmowe adaptacjami teatralnych. Zmiany, jakie dokonały się w amerykańskim teatrze komercyjnym na przełomie tysiącleci, odwróciły jednak ten trend. Musical teatralny, poszukując sposobów na zmniejszenie ryzyka związanego z wprowadzaniem na rynek nowych tytułów, oparł się na tych, które zdążyły się już sprawdzić w świecie Hollywood. Co ciekawe, w paru przypadkach doszło do tego, że reanimowane musicalowo filmy niemusicalowe – ich musicalowe adaptacje – zostały następnie wtórnie zaadaptowane jako filmowe musicale. Tymi właśnie szczególnymi przypadkami – adaptacjami adaptacji – chciałbym przede wszystkim zająć się w moim wystąpieniu, analizując je na szerszym tle praktyk adaptacyjnych we współczesnym musicalu broadwayowskim.

DAWID MLEKICKI

Absolwent Wydziału Wiedzy o Teatrze Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie, doktorant w Instytucie Sztuki PAN, słuchacz seminarium Małgorzaty Dziewulskiej *Profecja/Promocja* w Instytucie Teatralnym im. Zbigniewa Raszewskiego. Publikował w czasopiśmie „Teatr”, „Didaskalia”, „Aspiracje” a także na portalach internetowych poświęconych kinu. Jest twórcą bloga www.uszatyfotel.pl. Pracuje nad autorskim projektem dotyczącym dokumentacji filmowej i medialnego obrazu twórczości teatralnej Tadeusza Kantora.

Jak zapisać arcydzieło? Strategie narracyjne dokumentalistów spektaklu *Wielopole, Wielopole* Tadeusza Kantora

Przedmiotem wystąpienia będą realizacje filmowe spektaklu *Wielopole, Wielopole* wykonane z zamiarem upublicznienia podczas cyklu prezentacji przedstawienia w Polsce w 1983 roku. Wychodząc od analizy materii dzieła filmowego, połączonej z próbą unaocznienia schematów i konwencji użytych w dokumentowaniu spektaklu, a wynikających m.in. z kontekstu politycznego i lokalnego, autor podejmuje próbę opisanego fantazmatu wizualnego, który był przez lata punktem odniesienia dla medialnego wizerunku Arysty i jego dzieła. Analizie towarzyszą pytania o rolę medium filmowego i telewizyjnego w kontekście komunikacji twórcy dzieła z odbiorcą. Refleksja nad kontekstem politycznym tournée w 1983 roku prowokuje pytania o rolę telewizji w tworzeniu i upowszechnianiu kreacji medialnej Artysty (za przyzwoleniem władz i bez utraty awangardowego charakteru dzieła sztuki). Analiza rozmaitych kontekstów stwarza też okazję do określenia i nazwania „awantury medialnej” wokół prezentacji spektaklu w Krakowie i Wielopolu Skrzyńskim wraz z próbą oceny jej znaczenia dla recepcji dzieła teatralnego przez ostatnie trzy

dekady. Analizie towarzyszy wątek próby rekonstrukcji dzieła przez pryzmat obrazu złożonego z medialnych zapośredniczeń, który jest elementem doświadczenia pokoleniowego autora wystąpienia.

MARIA NAPIONTKOWA

Historyk współczesnego teatru, adiunkt w Zakładzie Historii i Teorii Teatru, wieloletnia redaktor-dokumentalista Almanachu Sceny Polskiej, współpracuje z kwartalnikiem „Pamiętnik Teatralny” oraz miesięcznikiem „Teatr”. Autorka monografii polskiego teatru lat pięćdziesiątych *Teatr polskiego Października* (Warszawa 2012). Zainteresowania badawcze: teatr polski XX wieku, ze szczególnym uwzględnieniem okresu tzw. Polski Ludowej, obecnie pracuje nad monografią Tadeusza Łomnickiego oraz przygotowuje zeszyt monograficzny „Pamiętnika Teatralnego” poświęcony teatrowi Tadeusza Różewicza.

„Jak ślicznie, lekko tańczysz Pan!” – słów parę o aktorstwie teatralnym/telewizyjnym vs filmowym Tadeusza Łomnickiego

Łomnicki – aktor niezwykle świadomy technicznych uwarunkowań swego zawodu – już u początku swej artystycznej drogi doskonale rozróżniał, czego od aktora oczekuje scena, a czego film (telewizja doszła później). „Wszystko (...) co robi aktor i czym oddziałuje, jest zmysłowe i bardzo konkretne” – to przekonanie towarzyszyło Łomnickiemu przez wszystkie lata pracy twórczej. Wydaje się jednak, że bardziej odnosi się ono do pracy na scenie niż w filmie. Jednym ze źródeł inspiracji dla jego aktorstwa były najprawdopodobniej role wybitnych rosyjskich aktorów (np. Kaczałowa czy Michaiła Czechowa) w filmach z końca lat dwudziestych XX w. oraz w zarejestrowanych fragmentach spektakli Wsiewołoda Meyerholda. Jednak Łomnicki wykorzystywał podobne środki aktorskie raczej na scenie czy w spektaklach telewizyjnych niż w filmie, gdzie jego gra bardzo jest naturalna, można by rzec „codzienna”, nawet w obrazie historycznym (gubernator Berg w serialu *Modrzejewska*). Przedmiotem analizy porównawczej podjętej w wystąpieniu będą najwybitniejsze i najbardziej efektowne role Łomnickiego, m.in. rola Salieriego w *Amadeuszu* Schaeffera (reżyseria Roman Polański) czy rola Arturo Ui w sztuce Brechta na deskach Teatru Współczesnego w Warszawie (którą aktor stworzył, wykorzystując dokumenty filmowe). Analizę tę zwieńczy próba odtworzenia „mikrodramaturgii gry aktorskiej” wedle Tadeusza Łomnickiego.

MICHAŁ PABIŚ-ORZESZYNA

Asystent w Katedrze Mediów i Kultury Audiowizualnej Uniwersytetu Łódzkiego. Kończy doktorat o przemianach, które zaszły w badaniach historii filmu w trakcie ostatnich czterdziestu lat. Interesuje go zwłaszcza wpływ badań nad wczesnym kinem na Nową Historię Kina, Nową Historię Filmu i archeologię mediów. Zajmuje się też polską kulturą popularną do 1945 roku oraz badaniem alternatywnych sposobów użytkowania nowych mediów w późnym PRL.

Gunning i Méliès kontra Musser i Diderot. „Teatralność”, „pochłonięcie” i „kontemplacja” w historiografii wczesnego kina

W moim wystąpieniu chciałbym zająć się zyskami, jakie w kontekście badania przeszłości kina – oraz przeszłości filmoznawstwa – może zapewnić przemysłowe pojęć „teatralności”, „pochłonięcia” i „kontemplacji”. Interesuje mnie miejsce, które w badaniach filmoznawczych zajmują estetycznoteatralne koncepcje Denisa Diderota, kluczowe dla zrozumienia historycznych – scenicznych, malarskich, filmowych – konwencji odbioru. Obecność francuskiego filozofa w refleksji nad kinematografią może zaskakiwać, jednak autor *Paradoksu o aktorze* pojawia się literalnie w sporze Toma Gunninga z Charlesem Musserem wokół „kina atrakcji”. Zdaniem Gunninga ekshibicjonistyczne atrakcje zachęcały widzów do porzucenia perspektywy kontemplacyjnej, którą w ramach osiemnastowiecznego teatru i malarstwa przewidywała dla nich

normatywna estetyka Diderota. Z kolei Musser przekonuje, że olbrzymia część ruchomych obrazów z tamtego okresu doskonale wpisywała się w model odbioru ujmowany terminem „pochłonięcia”. Historiograficzny konflikt wart jest rozważenia. Aby go zrozumieć, trzeba dostrzec zakres, w jakim dyskusja zapośredniczona została książką Michaela Frieda *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot* (1980). Fried interpretował Diderota w kontekście ówczesnych sporów o sztukę modernistyczną i w ten właśnie kontekst należałoby wpisać spór Gunninga z Musserem – umożliwi to szersze spojrzenie nie tylko na wczesne kino, ale również na estetykę klasycznego Hollywoodu.

JOANNA PUZYNA-CHOJKA

Dr; teatrolog, krytyk teatralny, wykładowca Uniwersytetu Gdańskiego (adiunkt w Katedrze Kultury i Sztuki w Instytucie Filologii Polskiej). Badawczo interesuje się dramaturgią współczesną i teatrem „nowej rzeczywistości”. Publikowała m.in. na łamach „Gazety Wyborczej”, „Tygodnika Powszechnego”, „Teatru”, „Dialogu”. Była kierownikiem literackim Teatru Muzycznego w Gdyni, Teatru im. Wojciecha Bogusławskiego w Kaliszu i Teatru Miejskiego im. Witolda Gombrowicza w Gdyni, a także kierownikiem literackim i dyrektorem programowym Festiwalu Polskich Sztuk Współczesnych R@Port w Gdyni. Współtworzyła również projekt Gdyńskiej Nagrody Dramaturgicznej. Jest autorką książki *Gra o zbawienie. O dramatach Tadeusza Słobodzianka*.

Nowe media w teatrze dokumentalnym

Współczesny teatr dokumentalny, w odróżnieniu od swoich poprzedników, wspiera się często nowoczesną technologią jako narzędziem nieodzownym w nadawaniu kształtu pamięci i weryfikowaniu faktograficznej podstawy tekstu i przedstawienia. Wiedza wykorzystana w przedstawieniu zostaje przetworzona – nie tylko przez selekcję i narzucenie struktury porządkującej zgromadzonym materiałom archiwalnym (filmy, nagrania audio i wideo), ale także przez ich cyfrową obróbkę. W obliczu możliwej – i z pewnością dokonywanej przez twórców – manipulacji dokumentami utrwalanymi na nośnikach cyfrowych najbardziej frapującą perspektywą współczesnego dokumentaryzmu wydaje się podjęcie refleksji nad sposobem wykorzystania/przetworzenia dokumentów w próbach rekonstruowania zdarzeń na scenie. Nowy teatr dokumentalny nie tylko pyta o proceder konstruowania historii, pokazując ją w nieustannym ruchu, ale wskazuje również na medializację naszej pamięci. Tworząc symulacje historycznych reprezentacji, przetwarza je w taki sposób, aby widoczne było przesunięcie akcentu z samej historii na media historii. Można zaryzykować twierdzenie, że najbliższa jest mu strategia *re-enactmentu*, czyli rekonstrukcja rozumiana jako rodzaj performatywnego powtórzenia, która – podając w wątpliwość możliwość „obiektywnej” relacji z przeszłości – uświadamia uzależnienie naszej pamięci, a nawet postrzegania rzeczywistości, od wszechwładnych obrazów medialnych o statusie ikon. W referacie zostaną omówione m.in. spektakle niemieckiego reżysera Hansa-Wernera Kroesingera, który z premedytacją komplikuje relacje wobec materiału archiwalnego, podważając jego status obiektywnego świadectwa. Ten nowy wariant dokumentaryzmu, wyprowadzony ze strategii performansu, koncentruje się na samym procesie konstruowania scenicznej reprezentacji przeszłości, wskazując na wariacyjność tworzonego w teatrze obrazu rzeczywistości, co prowadzi ostatecznie do zniesienia tradycyjnego podziału na fikcję i rzeczywistość.

JOANNA SARBIEWSKA

Dr; filozof filmu; absolwentka UG. W pracy naukowej podejmuje refleksję interdyscyplinarną, badając sztukę i kulturę audiowizualną przez pryzmat dekonstrukcji, (post)fenomenologii i poznania mistycznego. Prowadzi zajęcia w Uniwersytecie Gdańskim; pracuje jako adiunkt w Pomorskiej Wyższej Szkole Nauk Stosowanych w Gdyni, na kierunku kulturoznawstwo. Wiceprezes Pomorskiego Towarzystwa Filozoficzno-Teologicznego. W bieżącym roku nakładem wydawnictwa „Słowo/obraz terytoria” ukaże się jej książka *Ontologia i estetyka filmowych*

obrazów Wernera Herzoga. Publikowała w „Kwartalniku Filmowym”, „Tekstach Drugich”, kwartalniku „Ha!art”, „Kulturze – Historii – Globalizacji” i tomach zbiorowych. Jest również scenarzystką i reżyserką etiudy filmowej *Oglądy*, opartej na motywach opowiadania Jeana-Paula Sartre’a *Pokój*.

Wobec Nieprzedstawialnego – estetyka negatywna i efekt obcości w audiowizualnych realizacjach Beli Tarra i Krystiana Lupy

Zwrot ikoniczny w kulturze to fakt dokonany. Współczesny prymat świadomości obrazowej trafnie rozpoznał Ferdinand Fellmann, konstatując, iż przeciwstawia się ona specyficie językowego odsłaniania świata, pozwalając wybrzmieć wymiarowi obrazu, który nie mieści się w granicach świadomości intencjonalnej. Ten ikoniczny zwrot odnajduje szczególną realizację w twórczości Beli Tarra i Krystiana Lupy. Niezależnie od różnicy medium, to właśnie w przestrzeni audiowizualnej ich dzieł konstytuuje się estetyka negatywna i efekt obcości. Strategia estetyczna obu twórców jest w istocie strategią poznawczą – oczyszczanie filmowej i teatralnej widzialności z pozytywnych środków przedstawienia, linearnej narracji, klasycznego modelu projekcji-identyfikacji służy eksploracji Niemożliwego. W filmach Tarra negatywność i obcość ciemnych, pustych przestrzeni odsłania się w kontemplatywnym rytmie nicościowania i wyciszania struktur świata przedstawionego, w spektaklach Lupy zaś – wyłania się z gestów wizualno-audialnej intensyfikacji, doprowadzanej do ekstremum i zestawianej z fazami radykalnego milczenia i bezruchu. Obie estetyczne apofazy celują w doświadczenie nad-widzenia i nad-słuchu, realizując swoisty model mistyki negatywnej, której prześwit otwiera śmierć metafizyki obecności.

JOANNA SASS

Absolwentka Wiedzy o Teatrze UG, pracę magisterską poświęciła teatralnym aspektom prozy Brunona Schulza. Juror rzeszowskiego Festiwalu Klasyki Europejskiej, współautorka *Słownika Schulzowskiego* oraz tomu *Gdańsk jest teatrem*. Obecnie doktorantka UG pisząca dysertację pod kierunkiem prof. UG dr hab. Stanisława Rośka. Do ścisłego kręgu jej zainteresowań naukowych należą: zagadnienia antropologii i teorii teatru; powinowactwo prozy Schulza z reformatorską myślą międzywojnia oraz dzieje sceniczne i problematyka translacji jego opowiadań na język niemiecki; paradygmat dionizyjski w teatrze Antonina Artauda i Christopa Schlingensiefa, a także polsko-niemiecki dialog interkulturalny.

Na pograniczu sztuk – o eklektycznej formie teatru Christopa Schlingensiefa

Christoph Schlingensiefel należy bez wątpienia do najbardziej niepokornych i budzących największe emocje przedstawicieli współczesnej kultury. Ten *enfant terrible* niemieckiego filmu i teatru, performer oraz autor instalacji plastycznych, określany chętnie mianem skandalisty, jest w istocie neofitą sztuki rozumianej jako narzędzie obnażania hipokryzji systemowych. Prowokacyjna twórczość artysty, łamiąca wszelkie tabu i znosząca wszystkie podziały, nie tylko gatunkowe, dotyczy w gruncie rzeczy zagadnienia dyskryminacji i ma głębokie podłoże moralne. Niezależnie od tego czy stanowi ona próbę rozliczenia z nacjonalistyczną przeszłością Niemiec i współczesnymi ekstremizmami prawicowymi, czy też porusza problemy natury egzystencjalnej, zawsze wymierzona jest w szeroko pojęty autorytaryzm polityczny, kościelny, społeczny, bądź medialny. Autorkę wystąpienia interesuje koncepcja sztuki Schlingensiefa, wyrażona najpełniej w praktyce scenicznej, odsyłająca zwłaszcza do niemieckich twórców kina eksperymentalnego i akcjonistów wiedeńskich z Josephem Beuyssem na czele. Na szczególną uwagę zasługuje również radykalna estetyka jego teatru, będąca wyrazem kreatywnego zaangażowania w sprawy publiczne, zdecydowanie wykraczająca poza ramy tradycyjnie pojmowanej sztuki. Innymi słowy interdyscyplinarny rozmach i eklektyczna forma spektakli, które zmuszają do krytycznego myślenia i nie dają gotowych odpowiedzi, stanowiąc zjawisko osobne nawet na tle działań performatywnych.

EKATERINA SHARAPOVA

Absolwentka Wydziału Filologii Rosyjskiej Syberyjskiego Uniwersytetu Federalnego w Krasnojarsku (specjalizacja: krajoznawstwo – język i literatura polska) oraz dwuletniej szkoły współczesnego aktora przy teatrze „Za dwumia zajcami”. Absolwentka językowej szkoły letniej oraz studiów podyplomowych na UMCS. Współpracowała z festiwalami teatralnymi „Konfrontacje”, „Kontestacje”, „Да!Да!Да!”, „Avant Art Festiwal”, MAAT festiwal, Międzynarodowe Spotkania Teatrów Tańca, brała udział w międzynarodowych konferencjach naukowych i projektach teatralnych. Obecnie pisze pracę doktorską w Zakładzie Teatrolologii Instytutu Filologii Polskiej UMCS.

Zmiana formy narracji w najnowszym teatrze rosyjskim

Zmiana narracji w najnowszym teatrze rosyjskim to rezultat obecności nowych technologii w naszej codzienności, a także ich wpływu na dzisiejszy sposób myślenia oraz na komunikację pomiędzy ludźmi. Klasyczny język dramatu już nie odpowiada współczesnemu widzowi, dlatego młode pokolenie rosyjskich reżyserów (Dmitrij Wołkostrielow, Siemion Aleksandrowski, Aleksandr Wartanow, Timofiej Kuliabin) w swoich spektaklach sięga po nowe formy narracji. Twórcy działają na odbiorcę wykorzystując techniki multimedialne: film, Internet, projekcje tekstu, media elektroniczne, video i nagrania audio. Najnowsze technologie pozwalają reżyserom pokazać nowy świat, poszerzyć pole znaczeń i w zupełnie inny sposób nawiązać kontakt z odbiorcą. Aktor odchodzi na drugi plan, traci swoją osobowość, do dyspozycji ma tylko ciało i mechaniczny głos. Emocje rodzą się nie na scenie, ale na widowni, a proces ich konstruowania staje się częścią percepcji teatralnej. Narracja traci nie tylko emocjonalność, ale również spójność, określony porządek, logikę. Najnowszy teatr rosyjski odrzuca tradycyjne konwencje, a dzięki technikom multimedialnym powstaje w Rosji nowy rodzaj teatru – antyteatr.

DOROTA SOSNOWSKA

Współpracowniczka Zakładu Teatru i Widowisk Instytutu Kultury Polskiej UW. Doktorat zatytułowany *Królowe PRL – sceniczne wizerunki Ireny Eichlerówny, Niny Andrycz i Elżbiety Barszczewskiej jako modele kobiecości* i przygotowany pod kierunkiem profesora Wojciecha Dudzika obroniła w 2013 roku. Jest członkiem zespołu badawczego realizującego projekt NPRH *Źródła i mediacje*. W ramach prowadzonej wspólnie pracy zajmuje się problemem rejestracji spektaklu teatralnego.

Rejestracja spektaklu – źródło, medium, rekonstrukcja. Na przykładzie rejestracji *Księcia Niezłomnego Jerzego Grotowskiego* i *Umarłej klasy* Tadeusza Kantora

We współczesnej nauce o teatrze status rejestracji spektaklu jest niejasny. Z jednej strony stała się ona podstawowym materiałem badawczym, z drugiej wciąż oskarżana jest o fałszowanie obrazu przedstawienia, „niewierność” doświadczeniu teatru. Z jednej strony autorzy korzystający z rejestracji rzadko przyznają się do tego w tekstach, traktując filmowy zapis jako przezroczysty dokument spektaklu; z drugiej strony, jeśli już rejestracja pojawia się w tekście, na ogół traktowana jest jako zapis partytury działań; wyciąga się z niej tylko to, co dyskursywne, czytając ją jak kolejny – równoważny z recenzjami – opis spektaklu. W moim wystąpieniu chciałabym wykorzystać ustalenia z pola sztuk wizualnych, gdzie filmowy zapis performansu traktowany jest jako element dzieła sztuki, by przyjrzeć się jeszcze raz dwóm słynnym rejestracjom teatralnym. Analizując zapis *Księcia Niezłomnego* oraz opowiadaną przez Grotowskiego historię tej rejestracji, wskażę możliwość nowego odczytania roli kamery w praktyce reżysera, a tym samym nowego określenia statusu rejestracji w tym z pozoru anty-medialnym teatrze. Przyglądając się z kolei rejestracji *Umarłej klasy*, uznawanej za wyjątkowo udaną, zastanowię się nad medialnością samego teatru i wskażę na problematyczność definiowania spektaklu jako efemerycznego, umykającego dzieła sztuki, które zdarza się tylko na żywo. Tym samym spróbuję sformułować nowy sposób myślenia o

rejestracji – nie jako o dokumencie, a raczej jako o rekonstrukcji dokonanej w innym medium.

TOMASZ SZCZĘSNY

Absolwent kulturoznawstwa UŁ (specjalizacja: filmoznawstwo), doktorant Wydziału Filologicznego UŁ. Jego zainteresowania oscylują przede wszystkim wokół historii filmu powszechnego, w szczególności zaś kina popularnego i różnego rodzaju dyskursów, które kształtowały sposób mówienia oraz pisanie o nim.

Teatr w filmie czy filmowy teatr telewizji? Rozważania teoretyczne o estetyce *Rzeź* i *Wenus w futrze* Romana Polańskiego

Rzeź i *Wenus w Futrze* Romana Polańskiego to filmy szczególne w karierze polskiego reżysera ze względu na ich specyficzną estetykę. Oparte zostały na tekstach dramatycznych, co determinuje użycie takich środków jak jedność czasu i miejsca akcji czy duża ilość rozbudowanych kwestii dialogowych. W swoim referacie chciałbym zwrócić uwagę na fakt, jak niewyraźna jest granica, która oddziela film, posługujący się estetyką teatru, od teatru telewizyjnego zrealizowanego w filmowej estetyce. Najlepszą egzemplifikacją potwierdzającą powyższą tezę będą *Wenus w Futrze* oraz *Rzeź*. Nazywaniu tych tekstów kulturą filmami sprzyja, jak sądzę, nie tyle ich strona estetyczna, ile kanał dystrybucyjny, za pomocą którego są rozpowszechniane, czy też specyficzny dyskurs krytyczno-filmowy, którym posługiwano się do ich opisywania (teoria autora filmowego). W kontekście obydwu tych filmów chciałbym również zastanowić się nad tym, w jakich przypadkach nadmierna teatralność filmu może stać się przyczynkiem do zarówno negatywnego, jak i pozytywnego wartościowania danego tekstu kultury.

EWA WĄCHOCKA

Prof. dr hab., kulturoznawca, teatrolog; kierownik Zakładu Teatru i Dramatu UŚ w Katowicach. Zajmuje się europejskim dramatem i teatrem XX wieku oraz teorią dramatu, zwłaszcza ewolucją form we współczesnej dramaturgii. Opublikowała monografie *Między sztuką a filozofią. O teorii krytyki artystycznej Stanisława Ignacego Witkiewicza* (Katowice 1992), *Autor i dramat* (Katowice 1999), *Współczesne metody badań teatralnych* (Katowice 2003), *Milczenie w dwudziestowiecznym dramacie* (Kraków 2005). Redaktorka wielu książek, między innymi *Od symbolizmu do post-teatru* (Warszawa 1996), *Pohledy II – Punkty widzenia II* (Katowice – Olomouc 2004), *Teatr – media – kultura* (Katowice 2006), *Przestrzenie we współczesnym teatrze i dramacie* (Katowice 2009).

Czy dramat może być dobrym scenariuszem filmowym

Głównym motywem mojego wystąpienia będzie problem: dramat/film jako medium indywidualnego subiektywnego doświadczenia. U źródeł nowoczesnego dramatu leży reorientacja, w efekcie której znaczenie zyskuje przeżycie indywidualne, wypierające wspólnotową postać tradycyjnie pojętego doświadczenia z roli kluczowej formy doświadczenia rzeczywistości i z funkcji głównego obiektu przedstawienia. W przypadku filmu trudno mówić o tak radykalnym zwrocie, niemniej twórcy filmowi chętnie wykorzystywali i wykorzystują ten rodzaj ujęcia dzięki właściwym technikom filmowej narracji. Specyficzne dla każdego z tych mediów sposoby reprezentacji i/lub uobecnienia doświadczeń jednostkowych, jak również ewolucję języka filmowego można dobrze pokazać na przykładzie ekranizacji *Panny Julii* (1951) Strindberga w reżyserii Alfa Sjöberga oraz *Białego małżeństwa* (1992) Magdaleny Łazarkiewicz zrealizowanego na podstawie dramatu Tadeusza Różewicza. Oba filmy, które dzieli ponad czterdzieści lat, są dość swobodną adaptacją utworów dramatycznych i choć podobnie jak pierwowzory eksponują temat erotycznego wtajemniczenia, to o różnicach decyduje w znacznej mierze podejście do zawartych w tekście dyspozycji wykonawczych. Sjöberg zdecydowanie wyszedł poza poetykę naturalistycznego dramatu Strindberga, włączając szereg scen ze „świata wewnętrznego” dzięki zastosowaniu techniki

subiektywnej (np. „trybu przypuszczającego”). Łazarkiewicz natomiast wydobyła obecne już w tekście Różewicza możliwości dublowania perspektyw oraz eksploracji jaźni, transponując je na język obrazów filmowych. Niezależnie od tego, oba filmy stanowią ciekawą ilustrację – odmiennych niż dramatyczne – sposobów przedstawiania mechanizmów świadomości i nieświadomości.

MARZENNA WIŚNIEWSKA

Teatrolog, adiunkt w Katedrze Kulturoznawstwa UMK w Toruniu, w latach 2001 – 2011 kierownik literacki Teatru „Baj Pomorski” w Toruniu, animatorka projektów teatralnych i artystyczno-edukacyjnych. Obecnie zajmuje się estetyką teatru lalek, dramatem i teatrem dla dzieci i młodzieży, problematyką mediów audiowizualnych we współczesnym teatrze, zagadnieniami pedagogiki teatru oraz teorią i praktyką animacji kultury. Współautorka i redaktorka książki *60 lat Teatru „Baj Pomorski” 1945-2005* (Toruń 2005), publikuje na łamach „Teatru Lalek” i „Sceny”. Jest członkiem Polskiego Towarzystwa Badań Teatralnych.

Intermedialne praktyki w teatrze lalek

Współczesny polski i europejski teatr lalek jest przestrzenią interesujących eksperymentów medialnych, które poszerzają myślenie o tym, co może być przedmiotem/podmiotem animacji w teatrze i jak to przekształca język sztuki lalkarskiej. Podejmę próbę penetrowania „szczelin relacji intermedialnych” (Ch. Balme) w wybranych przedstawieniach Piotra Tomaszuka, Zbigniewa Lisowskiego i Pawła Aignera, w kontekście przywołując spektakle TAM Teatromusica (Włochy) oraz Iris Meinhardt (Niemcy). Interesować mnie będzie, jak twórcy teatru lalek podejmują grę z różnymi odmianami performansów zmediatyzowanych (film, projekcja wideo, animacja komputerowa, transmisja telewizyjna) oraz jaki ma to wpływ na sceniczny status aktora (animatora, performer), na wybór materii poddawanej animacji, na relację między iluzją i rzeczywistością oraz na strategię komunikacyjne. Refleksje będą ogniskowały się wokół pytania, czy media i intermedialne działania sceniczne mogą mieć potencjał wzmocnienia projektu estetycznego teatru lalek i poszerzania granic animacji, której fascynującym aspektem jest mediacja między wymiarem materialnym i cielesnym przedstawienia, ruch między tym, co żywe i co ożywiane.

KONRAD WOJNOWSKI

Doktorant na Wydziale Polonistyki UJ. Pod kierunkiem prof. Małgorzaty Sugiery pisze rozprawę na temat performatywności katastrof. Jego zainteresowania badawcze skupiają się obecnie na teoriach performatywności i posthumanizmu, filozofii mediów, sztuce nowych mediów i grach komputerowych. Zapalony gracz, wróg fabuł i postaci. Autor książki *Estetyka zakłócenia. Kino Michaela Hanekego* (Kraków 2012). Publikował między innymi w „Didaskaliach”, „Teatrze” i „Dwutygodniku”.

Nareszcie wyjść z jaskini – krytyka esencjalizmu medialnego w teoriach filmu i teatru

Punktem wyjścia dla referatu będzie krytyka esencjalizmu medialnego w myśleniu na temat filmu i teatru. Wiele teorii kina i teatru spotyka się w tym samym punkcie: medium zostaje sprowadzone do funkcji przedstawieniowej, a horyzont myśli wyznacza Platowska koncepcja jaskini. Teoretycy wikłają się więc w metafizyczne rozważania o niezbywalności wiążących, zniewalających, twardych praw przedstawienia. Teoria aparatu Jean-Luisa Baudry’ego oraz teoria teatralności Samuela Webera, chociaż pod wieloma względami odległe, ostatecznie utwierdzają nas w przekonaniu, że paradoksy przedstawienia opisane przez alegorię Platona są wciąż aktualne. W wystąpieniu chciałbym pokazać, odnosząc się właśnie do problemu medialności, jak przekroczyć ów paradygmat reprezentacyjny. W przypadku kina przekonujące argumenty przedstawili Thomas Elsaesser i Malte Hagener. Wskazując na szereg filmów, które nie realizują paradygmatu reprezentacyjnego, dowiedli, że metafory kształtują nie tylko teorie, ale i samą twórczość filmową.

W świetle ich teorii kategorią nadrzędną wobec medium staje się właśnie metafora. Więcej uwagi poświęcę zagadnieniu medialności teatru, które zostało opracowane jedynie przez Samuela Webera. Postawię tezę, że teatru nie należy traktować jako medium. O ile film można opisać po prostu jako ruchome obrazy, o tyle trudno o równie jasną definicję teatru. W miejsce metafizycznej kategorii teatralności stosowanej przez Webera proponuję rozumienie teatru jako praktyki zarządzania multimedialnego. W swojej analizie oprę się na diagnozach Vilema Flussera, który pokazuje teatr (przedstawienie) jako formację dyskursywną, ukierunkowaną na jednostronne przekazywanie (dystrybucję) informacji. Model ten przeciwstawia formacjom dialogicznym ukierunkowanym na produkcję informacji. Przeniesienie nacisku z medium na praktykę zarządzania mediami zyskuje na znaczeniu zwłaszcza po przełomie performatywnym i pozwala w sposób klarowny zadać pytanie o to, w jaki model produkcji informacji chcemy wpisać teatr.

WITOLD WOŁOWSKI

Dr hab., prof. KUL (Instytut Filologii Romańskiej KUL), w latach 2009-2014 kierownik Katedry Dramatu Francuskojęzycznego. Autor wielu prac i artykułów z dziedziny literaturoznawstwa i teatrologii. Promotor kilkunastu prac magisterskich w ramach seminarium *Teatr i pogranicza*; animator teatrologicznego seminarium doktoranckiego w IFR KUL. Założyciel i współredaktor serii *Neseserek romanisty* w Wydawnictwie KUL. Kierownik grantu NCN pt. *Didaskalia i didaskaliczność w dramacie i nie tylko* (2012-14). Zainteresowania badawcze: teoria literatury, tekstu dramatycznego i widowiska teatralnego, literatura francuska, relacje pomiędzy teatrem, muzyką, formami pantomimicznymi, filmem.

Didaskalia a filmowość dramatu — od „ekranów” Claudela do „eurowizyjnych” projektów Billetdoux

Niniejsza prezentacja, dotycząca udziału didaskaliów w procesie filmizacji form teatralnych, składa się z dwóch części. Pierwsza skupia się na problemie zastosowania w dramaturgii Paula Claudela ekranów i innych obiektów umożliwiających projekcję oraz kadrowanie obrazu na scenie teatralnej (*Atlasowy trzewiczek, Historia Tobiasza i Sary, Kobieta i jej cień*). Obecne w tytule sformułowanie „Od Claudela do Billetdoux” otwiera również możliwość pobieżnego wspomnienia o kilku innych formach didaskaliczności dramatyczno-scenarycznej występujących w dramatach lub w hybrydach dramatyczno-narracyjno-filmowych. Pozwala także, w perspektywie teoretycznej, na krótką refleksję na temat niektórych różnic w strategiach mimetycznych i optycznych, jakimi operują teatr i film: opozycja przestrzenna wewnątrz/zewnątrz, tempo transformacji diegetycznych, operowanie punktem widzenia, sterowanie postrzeganiem, zniekształcanie obrazu, możliwość uobecniania podmiotowości autorskiej, zdolność generowania meta-struktur. Druga część prezentacji przypomni o wyjątkowej inicjatywie Eurowizji, jaką była jedna z realizacji tzw. „Największego Teatru Świata”, a mianowicie ekranizacja pseudo-reportażu François Billetdoux pt. *Pichi-Poi ou la Parole donnée*. Oprócz ogólnych uwag na temat tego wyjątkowego filmu, którego odcinki kręcone były w kilkunastu krajach Europy, przedmiotem drugiej części prezentacji będzie również krótka analiza skomplikowanego aparatu scenaryczno-didaskalicznego *Pichi-Poi*.

ELŻBIETA ZIMNA

Absolwentka Wiedzy o Teatrze Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie. Pracuje w Instytucie Teatralnym i współpracuje z redakcją *Słownika biograficznego teatru polskiego* w IS PAN. Jest doktorantką IS PAN, przygotowuje pracę na temat twórczości Václava Havla przedstawionej na tle czeskiej historii i kultury. Jest tłumaczką z języka czeskiego.

Film czy teatr? Debiut Václava Havla w roli reżysera filmowego

Václav Havel pochodził z rodziny „filmowych magnatów” i planował zostać reżyserem filmowym. Jednak po komunistycznym puczu zabrano rodzinie majątek, a dzieciom nie pozwolono się

kształcić. Dlatego trafił do teatru, najpierw jako pracownik techniczny, później kierownik literacki, wreszcie autor granych na całym świecie dramatów. Niekiedy tylko wspominał, że zawsze chciał być reżyserem filmowym. To marzenie udało mu się spełnić w wieku lat 74, kiedy wyreżyserował film na podstawie swojego dramatu *Odejścia*. Po kinowej premierze określano to przedsięwzięcie dość lekceważąco, jako teatr na ekranie. Tymczasem jest to niezwykle ciekawe połączenie języka teatru i filmu, dowcipne przemieszanie znaków, gatunków oraz cytatów filmowych i teatralnych. Język i montaż filmowy pozwalają pełniej zabrzmieć typowo teatralnemu aktorstwu, podkreślając teatralność materiału literackiego i budując daleką od realności rzeczywistość, pozwalając jednocześnie wpisywać w dramat nowe znaczenia i interpretacje.

GRZEGORZ ZYZIK

Kulturoznawca, student Uniwersytetu Opolskiego, aktualnie przygotowuje pracę magisterską z zakresu „game studies”. Jego zainteresowania naukowe obejmują interdyscyplinarne relacje pomiędzy mediami, bioart i przemiany we współczesnym teatrze. Brał udział m. in. w: studencko-doktoranckiej konferencji naukowej „Teatr 2.0. Teatr a nowe media”, międzynarodowej konferencji filmoznawczej „Digital VS. Original. Nowe źródła historii” Zorganizował i wziął udział w interdyscyplinarnym seminarium naukowym „Postciało?”.

Bycie... i *Sufferrosa*. Rozważania o teatralności w filmie interaktywnym

W referacie pragnę rozważyć tezę, że w epoce zdominowanej przez media elektroniczne pojęcia i praktyki, które można określić mianem „teatralnych”, poważnie zyskują na znaczeniu. Metodologiczną podstawą refleksji stanie się teoria Samuela Webera, który traktuje teatralność jako rodzaj szczególnego medium. Postaram się przede wszystkim uściślić zakres tego pojęcia w odniesieniu do konkretnego rodzaju filmów – produkcji interaktywnych. Film interaktywny stanowi wyjątkowy rodzaj medium, w którym dynamicznie odradzają się pewne motywy teatralne: po pierwsze – posiadający bogatą historię motyw lalkarza i lalki, po drugie – pragnienie „wejścia” w ciało i duszę bohatera. Widz filmu interaktywnego, wybierając konkretne ścieżki w fabule, ogląda film, ale jednocześnie go kontroluje. Film interaktywny jest obszarem inscenizacji, w którym widzowi towarzyszą nienarracyjne doświadczenia teatralne. Niegdyś takie doznania wymagały wyjścia poza prywatną przestrzeń domu, dziś realizujemy je właśnie w obszarze „oswojonym”. Ważną kwestią do rozważenia pozostaje również fabuła, która w przypadku filmu interaktywnego jest „systemem gry”. W zależności od pewnego zbioru reguł (możliwości wpływu na przebieg fabuły), możemy tworzyć niemal nieograniczone realizacje scenariusza. Na przykładzie polskiego filmu interaktywnego *Sufferrosa* i kilku zagranicznych produkcji mam zamiar oszacować trwałość form i motywów teatralnych we współczesnej kulturze audiowizualnej. Przedstawię również rolę filmu interaktywnego w niezmiernie złożonych przekształceniach, przez jakie przechodzi dziś relacja film-teatr.