

# Telewizja to sztuka, a nie wynalazek techniczny

AUTORZY: DARIUSZ PAWELEC, ELŻBIETA TARNOWSKA

**Barbara Borys-Damięcka była jedną z najwybitniejszych twórczyń w historii Telewizji Polskiej.** Rozpoczęła pracę jeszcze w siedzibie przy placu Powstańców w 1958 roku, będąc studentką na Wydziale Organizacji Produkcji Filmowej Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej i Filmowej im. Leona Schillera w Łodzi.



■ Zaczynała od noszenia kabli w studio, potem stanęła przy kamerze, a na początku lat sześćdziesiątych zaczęła samodzielnie realizować programy (m.in. Kabaret Starszych Panów oraz *Tele-Echo* – pierwszy talk-show w naszej telewizji). Z Teatrem Telewizji współpracowała prawie od samego początku, w czasach, gdy był emitowany tylko na żywo, a głównym reżyserem był Adam Hanuszkiewicz. Wraz z grupą młodych twórców (Joanna Wiśniewska, Stanisław Białek, Jerzy Gruza, Olga Lipińska) stworzyła fundament formy telewizyjnego dramatu, w którym warstwa obrazowa i język filmu doskonale uzupełniały tekst sztuki i interpretacje aktorskie.

Zrealizowała około dwustu spektakli Teatru Telewizji. Piętnaście z nich znalazło się w Złotej Setce Teatru Telewizji, m.in. *Czarownice z Salem*, *Nie-Boska komedia*, *Ich czworo*, *Lęki poranne*, *Moralność pani Dulskiej*, *Kariera Artura Ui*, *Molier, czyli zmowa świętoszków*, *Otello*, *Trzy siostry* i *Wujaszek Wania*. Chętnie współpracowali z nią najwybitniejsi reżyserzy teatralni i filmowi: Zygmunt Hübner, Jan Świdorski, Tomasz Zygadło, Aleksander Bardini, Jerzy Gruza, Edward Dziewoński, Andrzej Wajda, Maciej Wojtyszko, Andrzej Łapicki. Barbara Borys-Damięcka również sama reżyserowała i była autorką scenariuszy, swobodnie poruszając się między gatunkami: *Umarli mają alibi* (Kobra), *Czarna komedia*, *Ciężkie czasy* (komedie), *Czupurek*, *Trzewiki szczęścia* (spektakle dla dzieci), *Tym razem żegnaj na zawsze* (dramat), *Boso, ale w ostrogach* (musical), *Deszcz* (widowisko poetyckie), *Szklana menażeria* (klasyka dramatu).

Przychodziła do pracy uśmiechnięta, ze słowami: no i co tam, dzieci? Wymagająca, przede wszystkim od siebie, zawsze spokojna, przygotowana na każdy nowy dzień rejestracji. Współpraca z nią była mobilizująca, a niebieskie oczy potrafiły podziękować.

Od 1991 do 1993 roku była zastępczynią Janusza Zaorskiego, prezesa Komitetu do Spraw Radia i Telewizji „Polskie Radio i Telewizja”. Wiele zmian statutowych i organizacyjnych w telewizji było jej autorstwa. W latach 1997–2007 była dyrektorem naczelnym i artystycznym Teatru Syrena. Angażowała się w działalność Stowarzyszenia Dyrektorów Teatrów (sprawowała funkcję prezesa) i Fundacji im. Zygmunta Hübnera. W 2007 została senatorem z ramienia Platformy Obywatelskiej, mandat pełniła przez cztery kadencje, aż do śmierci 9 czerwca 2023 roku.

Publikowana rozmowa odbyła się w maju 2018 roku w ramach zbierania dokumentacji do książki Dariusza Pawelca na temat estetyki i ewolucji warstwy obrazowej Teatru Telewizji w powiązaniu z rozwojem telewizyjnej technologii. Książka zostanie wydana przez Instytut Sztuk Filmowych i Teatralnych oraz Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego. Współprowadzącą rozmowę była Elżbieta Tarnowska – wieloletnia redaktorka Teatru Telewizji.

**DARIUSZ PAWELEC** Jak trafiła Pani do telewizji?

**BARBARA BORYS-DAMIĘCKA** Trafiłam do niej 16 października 1958 roku, jeszcze w trakcie robienia dyplomu. Poza Joanną Wiśniewską, Staszkiem Białkiem i Bogdanem Wiśniewskim nie było tam wielu osób po szkole filmowej. Telewizja dopiero raczkowała. Nadawano z ulicy Ratuszowej, dwa lub trzy razy w tygodniu, na kilkanaście odbiorników, które wtedy istniały. Profesjonalizacja zaczęła się na placu Powstańców, gdzie powstało nowe studio. Tam rozpoczął się mój bardzo ciekawy okres zawodowy, który trwał czterdzieści siedem lat. Początki były pionierskie. Wszystko szło na żywo – właśnie to zadecydowało, że do telewizji przyszedłam. Zafrapowało mnie, że mogłam od razu zobaczyć to, co idzie na antenę. Oglądający od razu widzieli to, co pokazywała kamera – to było dla mnie niesamowicie odkrywcze. W filmie od momentu zdjęć do postprodukcji mijało bardzo dużo czasu. Oczywiście nie zdawałam sobie sprawy, że z punktu widzenia informacji to jest szalenie ważny wynalazek. Mnie interesowała praca twórcza. Wiedziałam, że naczelnym reżyserem jest Adam Hanuszkiewicz, więc stwierdziłam, że będę tam mogła znaleźć życie artystyczne. Częściowo to się potwierdziło, ale zaczęłam od noszenia kabli w studio.

**PAWELEC** Jak wyglądało to pierwsze studio?

**BORYS-DAMIĘCKA** Jak pudełko z tektury z trzema wnękami – scenami, gdzie budowano dekoracje. W studio było pięć kamer, ale większość programów robiło się na trzy. W tym okresie kamery okropnie się psuły i wymagały ciągłej reperacji, a program szedł na żywo. Naprawy technicy robili na bieżąco na miejscu. Kamery stały na ruchomych statywach, co pozwalało robić zmiany kadru – wtedy nie było jeszcze transfokatorów. Taka kamera była bardzo ciężka, o czym się przekonałam, bo przez wiele lat pracowałam jako operator. Wcześniej – jak wspomniałam – nosiłam kabel za kamerą. Kable były bardzo grube, gdy kamera się poruszała, szurały po betonowej podłodze i robiły straszny hałas.

Początkowo kamery miały trzy obiektywy o różnych ogniskowych. Zmieniało się je za pomocą specjalnej rączki nazywanej wajchą, w zależności od tego, jakie chciało się mieć ujęcie – szerokie czy bliskie. Potem oczywiście telewizja modernizowała sprzęt i kupowała w miarę nowy. Nie zawsze legalnie. Na Polskę, tak jak na wszystkie kraje komunistyczne, nałożono embargo na nowoczesny sprzęt elektroniczny.

Czasami, żeby było taniej, kupowało się przez inny kraj, na przykład Jugosławię. A historia zakupu pierwszych magnetowidów AMPEX – właśnie w Jugosławii – jako sprzętu klimatyzacyjnego mogłaby być podstawą scenariusza niezłego filmu sensacyjnego.

**PAWELEC** Jak nowy sprzęt zmieniał telewizję?

**BORYS-DAMIĘCKA** Przede wszystkim umożliwił rozwój i udostępnił różnorodność środków artystycznych, szczególnie przy robieniu spektakli. Pojawiły się nowe, czulsze obiektywy, nie trzeba było tak dużej ilości światła. Pojawiła się też kupiona w Anglii dolka, czyli wózek pod kamerę – obsługiwało go dwóch asystentów. Jeden jeździł, a drugi za pomocą specjalnej korbki podnosił kamerę na odpowiednią wysokość, dzięki czemu można było robić ujęcia z góry. Nowy sprzęt miał zawsze bardzo duży wpływ na jakość. Realizatorzy mogli stosować rozmaite sposoby pokazywania i przekładania treści przedstawienia teatralnego na formę telewizyjną. To miało wpływ na montaż, który pojawił się w latach siedemdziesiątych.

**PAWELEC** Ale najpierw był telerecording.

**BORYS-DAMIĘCKA** To był pierwszy sposób zapisywania obrazu telewizyjnego, polegający na tym, że kamera filmowa na taśmę światłoczułą umieszczona była przed specjalnym monitorem i filmowała wyświetlany na nim obraz. Pamiętam tragedię, jaką przeżyliśmy jako ekipa, robiąc *Makbeta* (1969) z Tadeuszem Łomnickim w roli głównej i Magdą Zawadzką jako Lady Makbet, która po raz pierwszy zagrała tak dużą rolę, a reżyserował to Andrzej Wajda. W studio powstała niezwykła scenografia, którą stworzył znakomity scenograf filmowy Jerzy Szeski. Nagrywaliśmy telerecording na taśmę 35 mm i olbrzymia scena z dużą liczbą statystów, w której Las Birnamski podchodzi do zamku Makbeta, nie nagrała się – musieliśmy ją powtarzać. To były dodatkowe koszty, ale przede wszystkim strata czasu, bo w studiach furczało i huczało od roboty: w każdy poniedziałek Teatr Telewizji, co drugi czwartek Teatr Sensacji albo Kobra, i jeszcze Kabaret Starszych Panów, emitowany dwa razy w miesiącu.

**PAWELEC** Jak w telewizji odnalazł się Andrzej Wajda?

**BORYS-DAMIĘCKA** Dostaliśmy bardzo krótki czas realizacji – cztery dni. Pracowaliśmy pięcioma kamerami. Pamiętam pierwsze wejście Andrzeja do reżyserki, gdy zobaczył ścianę monitorów z podglądem z każdej kamery, a na samej górze monitor zbiorczy, który pokazywał obraz wyjściowy – był przerażony. „No ale jak ja mam to ocenić, czy to jest dobrze, co ja mam tak latać oczami po monitorach?” Kompletnie sobie tego nie wyobrażał. Na pierwszym spotkaniu powiedział: „Baśka, wiesz co, zostaw jedną kamerę, bo i tak nagrywamy to na telerecording, zrobimy tak jak w filmie jedną kamerą i potem to zmontujemy”. Ja mówię: „Nie, Andrzej, nie może tak być, ponieważ nie zmieścimy się w czterech dniach. Ty film robisz kilka miesięcy, a tutaj w cztery dni musimy zrobić gigantyczne przedstawienie, więc nie ma takiej siły, musimy grać całymi scenami, które już będą zmontowane”. Wajda na to: „Ale jak to? Przecież tak się nie da, nie poradzisz sobie”. I co zrobił? Wezwał Andrzeja Piotrowskiego świętej pamięci, swojego asystenta i drugiego reżysera, który z nim robił wszystkie filmy. Ja się nie obraziłam, choć Piotrowski siedział w reżyserce i pilnował, czy to, co ja miksuję, montuje się.



Magdalena Zawadzka, Tadeusz Łomnicki, *Macbet*, reż. Andrzej Wajda, Teatr Telewizji (1969)

**PAWELEC** A jak wyglądała praca z reżyserami teatralnymi?

**BORYS-DAMIĘCKA** Trzeba rozróżnić sytuacje, kiedy byłam reżyserem telewizyjnym, a kiedy realizatorem. Gdy robiłam coś z Jurkiem Gruzą, który jest reżyserem, realizatorem i absolwentem szkoły filmowej, to na mnie spoczywał jedynie obowiązek realizacji. Gruza ustalał ujęcia, ja je tylko miksowałam. Ale jeżeli robiłam coś z Zygmuntem Hübnerem, Andrzejem Łapickim czy Aleksandrem Bardinim, których wprowadzałam do telewizji, to byłam reżyserem telewizyjnym i musiałam zaproponować rozpisanie koncepcji reżysera na język telewizyjny, to znaczy na kadry i ujęcia – na nadanie całości odpowiedniego rytmu w montażu. W czasach teatru na żywo zaczynało się od sali prób, gdzie prym wodził reżyser. Tam uzgadniano koncepcję spektaklu i po ustaleniu tej strony literacko-koncepcyjnej oraz po próbach stolikowych zaczynały się próby sytuacyjne. Dlaczego? Ponieważ czas w studio stawał się coraz droższy i nie można było wchodzić z nieprzygotowanym pod względem sytuacyjnym spektaklem. Prób kamerowych mogło być góra trzy, a potem była już emisja na żywo.

**PAWELEC** Jaka była rola realizatora?

**BORYS-DAMIĘCKA** Przygotowanie scenopisu na podstawie prób sytuacyjnych. Nic nie szło na żywioł, szczególnie w przedstawieniach granych na żywo. Przez te dwie, trzy próby w studio bardzo łatwo było aktorowi zapamiętać, która kamera bierze go w danym momencie, ustalić momenty, w których trzeba zmienić miejsce itd. Bardzo ważna była osoba asystenta/asystentki, którzy zawsze siedzieli obok realiza-

tora, mieli ten sam scenopis i podpowiadali realizatorowi i operatorom kolejne ujęcia. Zaznaczałam to na scenariuszu w różny sposób – rysując lub opisując. Konieczne w tych próbach było zwrócenie uwagi aktorom, żeby nie przyzwyczajali się do grania w jedną stronę, tak jak w teatrze do czwartej ściany, którą stanowi widownia. W telewizji, grając na żywo, a tym bardziej potem, kiedy spektakle były nagrywane, stosowało się technikę filmową. Były zbliżenia, plany ogólne, średnie, amerykańskie, ale były też kontrplany, w których aktorzy grali, stojąc twarzami do siebie, zupełnie inaczej niż w teatrze. Poza tym musieli mieć też świadomość innego sposobu mówienia – nie mogli mówić tak jak ze sceny, „do piętnastego rzędu”, bo to wypadło sztucznie. Im operowanie głosem było bliższe normalnej rozmowie, tym rola była bardziej wiarygodna.

**PAWELEC** Realizacja na żywo to zupełnie inna praca, inna koncentracja niż w spektaklach, które były nagrywane?

**BORYS-DAMIĘCKA** Oj tak. Zdarzały się wpadki, szczególnie kiedy konieczne były szybkie przebiórki i zmiany sytuacji. W *Pigmalionie* George’a Bernarda Shawa (reż. Maryna Broniewska, 1959), w którym Barbara Krafftówna grała Elizę, była scena kąpieli i przemiany dziewczyny ulicznej w damę. Do kąpieli zapraszał ją lokaj i Barbara wychodziła z sali recepcyjnej ubrana w biedną suknię – kamera zostawała na lokaju, który miał zagrać: „Ciekawe, jak ona będzie wyglądała po przemianie”. W tym czasie Barbara wskakiwała do wanny, gdzie przykrywano ją plastikiem, na którym była imitacja piany. Gdy była gotowa, następował miks na scenę w łazience. Następną sceną działa się w salonie, do którego wprowadzał bohaterkę profesor. Ale tu musiała

Strasznie chcieliśmy mieć kolor, bo już BBC i Francuzi nadawali w kolorze. Początki – jak zwykle – były trudne. Najpierw nasi technicy uwijali się jak mróweczki, żeby ten kolor był odpowiednio mocny, żeby czerwień znaczyła czerwień, żółć żółć i tak dalej. W efekcie wszystko było przechajcowane. Niemniej kolor się przyjął.

Barbara Borys-Damięcka

być już w innej sukni. Wymyślono więc, że na starą suknię dwie garderobiane wciągną nową, trzecia założy tiarę, a czwarta zapnie suknię z tyłu. Z jakiegoś powodu nie zrobiono przymiarki i okazało się, że nie można jej zapiąć. Mimo to Eliza musiała wejść. Profesor, którego grał Jan Świdorski, gdy zobaczył, co się stało, objął ją, zasłaniając plecy z widoczną starą sukienką. Oczywiście musieliśmy zareagować i w całej scenie unikać ujęć pleców Elizy.

Kiedy indziej Mariusz Dmochowski opuścił olbrzymią część tekstu w scenie z Gustawem Holoubkiem, który dzięki doświadczeniu i przytomności umysłu uzupełnił braki. Z kolei w *Madame Sans-Genie* (reż. Czesław Szpakowicz, 1966) występująca w roli tytułowej Basia Rylska miała ukrytą w gorsecie karteczkę z rachunkiem za pranie i miała ją wręczyć Napoleonowi (grał go Wiesław Michnikowski). A karteczki nie było! Przytomna inspicjentka, pani Zofia Małkowska, przeczołgała się pod kamerami i podała kartkę. Na to Basia ratując sytuację, dodała tekst: „Ja nie będę panu biustu pokazywać”, i tyłem do kamery odebrała ukradkiem rekwizyt.

Już na Woronicza robiliśmy w olbrzymich dekoracjach Xymeny Zaniewskiej – zamiast ścian były zastawki fotograficzne. Zosia Czerwińska wykorzystwała hasło „przerwa” rzucone przez Hanuszkiewicza. Podeszła do niego i powiedziała: „Czy mogę pana zapytać, co pan myśli o tym, żebym poszła do szkoły teatralnej na reżyserię?”. Na to Adam, usiłując złapać klamkę fotograficzną: „Nie doradzałbym pani, kobiety nie mają wyobraźni, żeby być reżyserami”. I dopiero gdy zobaczył wzrok Zosi, skierowany w stronę fotografii klamki, zamarł i odpowiedział: „A wie pani, niech pani jednak spróbuje”.

Z kolei w realizacji studyjnej spektaklu *Paskudna historia* (1986) w reżyserii Janusza Kondratiuka do rozterek zmęczonego Romka Wilhelmiego, który miał trudny monolog, doszły jeszcze kłopoty techniczne. Atmosfera w studio była bardzo napięta. Wreszcie dałam hasło: „Cisza na planie! Start!”. Romek stał w gotowości i nagle poprawiając dłonią fryzurę, zapytał: „Basiu? Ale czy ja ładnie wyglądam?”. Rozładował sytuację i mistrzowsko powiedział monolog Dostojewskiego. Spięcie w czasie realizacji na żywo zawsze było olbrzymie i po emisji schodziliśmy zlanii potem do bufetu, jak jedna wielka rodzina. Aktorzy jeszcze w kostiumach, wszyscy łapiący oddech i opowiadający sobie nawzajem, co się działo w trakcie realizacji.

**PAWELEC** Co zmieniło w Teatrze Telewizji pojawienie się koloru?

**BORYS-DAMIĘCKA** Strasznie chcieliśmy mieć kolor, bo już BBC i Francuzi nadawali w kolorze. Początki – jak zwykle – były trudne. Najpierw nasi technicy uwijali się jak mróweczki, żeby ten kolor był odpowiednio mocny, żeby czerwień znaczyła czerwień, żółć żółć i tak dalej. W efekcie wszystko było przechajcowane. Pierwszy kolorowy program próbny to był recital Samantha Jones, piosenkarki angielskiej, która przyjechała na festiwal w Sopocie (1971). Była tak oryginalna i w śpiewie, i w wyglądzie, że postanowiliśmy zrobić z nią program. Byłam realizatorką i pamiętam, że wszyscy byliśmy otumanieni tym kolorem. Gdy oglądaliśmy to po jakimś czasie, okazało się niebywale papuzie i okropne. Całe szczęście, że wyciągnęliśmy z tego wnioski, zarówno my realizatorzy, jak i technicy, którzy za pomocą elektroniki za bardzo podrasowali kolory. Niemniej kolor się przyjął. Scenografowie i kostiumolodzy byli bardzo zadowoleni, bo czarno-biała telewizja zjadała ich fantastyczne pomysły, gubiąc detale i drobiazgi. Nauczyliśmy się też oszczędnie i dobrze operować barwą. Kolor zaczął odgrywać ważną rolę, stał się istotnym elementem estetyki całego spektaklu.

**PAWELEC** Ktoś powiedział, że teatr telewizji jest sztuką zbliżeń.

**BORYS-DAMIĘCKA** Zbliżenia odgrywają bardzo ważną rolę z dwóch powodów. Po pierwsze spektakl nie jest oglądany ani w teatrze, ani w dużej sali, gdzie widz ma poczucie dystansu wobec sceny. Oglądając spektakl w domu, mam wrażenie, że teatr przyszedł do mojego mieszkania. Ekran telewizora nie był duży, więc tam, gdzie trzeba było podkreślić coś ważnego, zasygnalizować relację między ludźmi, pokazać napięcie między postaciami czy podkreślić dramaturgię sytuacji, detal i zbliżenie odgrywały wielką rolę. Postać była prawie na dotyk ręki, teatralny dystans zniknął. Adam Hanuszkiewicz zarówno młodym, jak i doświadczonym reżyserom teatralnym powtarzał: „Jeżeli są same zbliżenia, to znaczy, że nie ma zbliżeń”. Waga zbliżenia bierze się z zestawienia go z szerszymi ujęciami. To było credo, które każdy realizator, każdy reżyser telewizyjny powinien mieć w głowie. Druga rzecz: twórca w teatrze telewizji dzięki zbliżeniom może opowiedzieć o swojej interpretacji, o swojej myśli przewodniej dużo mocniej niż reżyser w teatrze. W pewien sposób przymusza widza do oglądania tego, co jest dla niego ważne. Dlatego telewizja, teatr telewizji czy inne artystyczne programy są dużo bliżej filmu niż teatru.

**PAWELEC** Czy rozwój techniki telewizyjnej sprawił, że teatr telewizji niebezpiecznie zbliżył się do filmu?

**BORYS-DAMIĘCKA** Coraz lepszy sprzęt sprawił, że wzrosła rola naturalnych wnętrza – wcześniej było ich stosunkowo mało. Sytuacja zmieniła się w momencie, gdy na telewizję runęła ekipa młodych reżyserów filmowych, którzy nie mogli znaleźć zatrudnienia w kinematografii. Nie mieli co robić, więc polubili telewizję. Wcześniej w głowach wielu filmowców brzmiało zdanie wypowiedziane w przeszłości przez Andrzeja Munka: „Telewizja to nie jest sztuka, to jest jakiś wynalazek techniczny”. Potem musieli je zweryfikować, bo okazało się, że swoje artystyczne przedsięwzięcia mogli z powodzeniem realizować również w telewizji. To była dla niej duża korzyść, bo młodzi twórcy wnieśli do teatru telewizji więcej środków filmowych i więcej wyobraźni, otwierając nowe przestrzenie w myśleniu o teatrze w telewizji. ■