

# Miłosz Babecki

---

## Telewizyjno-informacyjna stylizacja świata przedstawionego dramatów Pavla Kohouta

---

Media – Kultura – Komunikacja Społeczna 2, 282-293

---

2006

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

**Miłosz Babecki**

## **TELEWIZYJNO-INFORMACYJNA STYLIZACJA ŚWIATA PRZEDSTAWIONEGO DRAMATÓW PAVLA KOHOUTA**

Zmiany w kulturze, a co za tym idzie także i świadomości, wywołane podporządkowaniem człowieka systemom telekomunikacyjnym i szerzej teleinformatycznym, spowodowały również odmienne, od dotychczas utrwalonego, podejście do literatury pojmowanej jako medium. Dorobek literacki literatur narodowych oraz przenikających je literatur obcojęzycznych uznawany był z pewnością za dobro świadczące o kreatywności człowieka jednocześnie uważany za pozbawiony lub pozbawiany funkcji sprawczych, decydujących o przyjmowaniu określonych wzorów zachowania, postaw. Literatura przestała bowiem wychowywać, kształtować światopogląd. Jej miejsce zajęła telewizja, radio, prasa czyli środki komunikowania masowego tworzące spójny, ogólnosiwiatowy system medialny. Ponieważ jednak będąca wytworem ludzkiej myśli technologicznej przestrzeń teleinformatyczna nosi wszelkie znamiona środowiska, w którym życie nie tylko może się toczyć, lecz zwyczajnie toczy się bez żadnych przeszkód oczywiste jest, iż człowiek-sprawca owych przemian, jako bezpośrednio zanurzony w stworzonym przez siebie świecie, zaadaptować się musiał do zmian, które jego działanie powodowało. Adaptacja objęła nie tylko te przejawy egzystencji dotyczące życia codziennego, stała się zauważalna również na płaszczyźnie mentalnej: duchowej, umysłowej, czyli mającej zasadniczy wpływ na powstawanie ogółu zjawisk, które wspólnie przyjęło się nazywać kulturą. Skoro zaś podstawowe dla katalogowania wiedzy, dokonań, zbierania doświadczeń ludzkości po dominacji przekazu ustnego, miało powstanie pisma, które z kolei warunkowało istnienie literatury, również literatura musiała stać się polem dla działań technik komunikowania medialnego, masowego, znanego z powszechnej człowiekowi codzienności.

Opisany mechanizm doskonale ilustruje cytowany fragment: „Przewaga narracyjnego obrazu nad klasycznym tekstem literackim, uwolnienie od logiki, ulomność diachronii, arbitralne kadrowanie obrazów, skróty charakterologiczne, konwencjonalność psychologiczna, to dominanty, o jakich przekonują dowolne przykłady [...], reklamy pozycjonowane, czy oprawa graficzna kanałów tematycznych TV. Sekwencyjne łączenie zmediatyzowanych struktur tekstowych ze zideologizowanymi strukturami stało

## Telewizyjno-informacyjna stylizacja świata...

---

się właściwością wielu gatunków popkultury poza komiksem..."<sup>1</sup>. Okazuje się jednak, że uznawana coraz częściej jeśli nie za archaiczną, to nie przystającą do realiów, literatura wykształciła strategię dopasowania, dzięki którym w dalszym ciągu pozostaje dla zinformowanego czytelnika medium atrakcyjnym: „w przypadku tekstu literackiego brak sytuacyjnej ramy oraz niemożność dokonywania doraźnych interwencji ze strony uczestników komunikacji petryfikują raz przywołane przeświadczenie i właściwie blokują szansę na prowadzenie pertraktacji odnośnie przypisywanej mu roli. Nie znaczy to jednak, że teksty artystyczne stanowią zaledwie okazy skamielin poznawczych. Nie rezygnując z gotowych stereotypów funkcjonujących w kulturze, społecznych czy charakterologicznych, literatura wykształciła bowiem własny zestaw schematów rekompensujących oderwanie dzieła od konkretnego podłoża, ułatwiających czytelnikom sprawniejsze odczytywanie znaczeń i pojawiających się zwykle w swojej aurze skojarzeniowej. Mowa oczywiście o konwencjach literackich, które ewokują określone wyobrażenia..."<sup>2</sup>. Dochodzimy zatem do istoty niniejszego rysu, w którym analizie podlega problematyka stylizacji telewizyjno-informacyjnej świata przedstawionego dramatu epickiego, wykształconego w specyficznej rzeczywistości państwa totalitarnego: komunistycznej Czechosłowacji.

Sformułowany powyżej temat, umożliwia spotkanie: historii, wydarzeń, postaci. Jest to nie tylko spotkanie nowego ze starym, tradycyjnym, lecz, co w wydawać się będzie uzasadnionym stwierdzeniem, ingerencją. Takie ujęcie pozwala na bliższe przyjrzenie się instrumentom literackim dzięki, którym Pavel Kohout opisuje kształtowany przez siebie świat przedstawiony. Czyni to w sposób odmienny, nowatorski. Wreszcie owo spotkanie, ingerencja wykazuje niezmiernie złożoną strukturę. Po pierwsze ma niewątpliwie charakter linearny tj. przeszłość-współczesność. Niemniej jednak dzięki „medialnemu formatowi” (wykorzystanej konwencji telewizyjnej) przejawia pewne dodatkowe, skomplikowane właściwości. Dotyka bowiem problematyki indoktrynacji, manipulacji informacją, co charakterystyczne dla Kohouta – sfery polityki, wreszcie również sfery medialnej, dokładniej rzecz ujmując informacyjnej w aspekcie perswazyjnym.

Pavel Kohout, komunista z przekonania, zrozumiałszy perfidie stalinowskiej ideologii narzuconej Czechom siłą, po zdławieniu Praskiej Wiosny zmuszony do wyjazdu do Austrii, pisarz, który postanowił opisywać kraj z perspektywy emigracji, zwlekał z opublikowaniem sztuki. Pomysł jej napisania zrodził się kilkanaście lat wcześniej. Już wtedy autor wiedział, iż będzie ona poświęcona wydarzeniom soboru w Konstancji i w znacznej mierze Husowi. Niemniej jednak zarówno pierwotny pomysł oraz roboczy tytuł *Sztuka o Husie* musiały poczekać na bardziej sprzyjające czasy. Bał się bowiem

---

<sup>1</sup> L. Pułka, *Kultura mediów i jej spektakle. Na tle przemian komunikacji społecznej i literatury popularnej*, Wrocław 2004, s. 12.

<sup>2</sup> *Stereotypy w literaturze i tuż obok*, red. W. Bołlecki i G. Gazda, Warszawa 2003, s. 57.

dramaturg zarzutów i płytkich interpretacji tekstu w duchu patriotycznym<sup>3</sup>.

Ważne dla dalszych rozważań jest stwierdzenie, iż dla niniejszego tekstu nie jest istotne kompleksowe interpretowanie Kohoutowskich dramatów. Znacząca będzie natomiast analiza instrumentów literackich, wykorzystanych przez dramaturga do ukazania rzeczywistości średniowiecznej, potem zaś teraźniejszej (z perspektywy Kohouta początek lat osiemdziesiątych). Ten aspekt wiąże się już bezpośrednio ze znaną, będącą również naszym udziałem, współczesnością informacyjną. Mimo zdecydowanego przesunięcia zainteresowań w kierunku formy podawczej dramatów, konwencji autorskiej, konieczne jest odwołanie się do wydarzeń historycznych stanowiących podstawę tekstów *Ecce Constantia* oraz *Safari*

Ognisko intrygi pierwszego z dramatów usytuowane zostało, tak czasowo, jak i geograficznie, w Europie średniowiecznej. Dokładniej w czasie trwania soboru w Konstancji w latach 1414-1418. Soboru kończącego okres schizmy zachodniej, który spowodował ustąpienie zwalczających się papieży, powołał Oddo Colonnę na Stolicę Piotrową, ustalił zasadę wyższości soboru nad papieżem, a także potępił innowierstwo w osobach Wiklifa i Husa<sup>4</sup>. Wydarzenia soborowe koncentrują się wokół targów kościelno-politycznych przybyłych nacji oraz osobistej tragedii czeskiego reformatora, podstępnie zwabionego na sobór, bezprawnie osądzonego i spalonego na stosie.

Dziewiątego grudnia 1413 roku papież Jan XXIII, znany w historii bardziej jako antypapież, będąc w rozpaczliwym położeniu wskutek swoich poprzednich działań<sup>5</sup>, wydaje bullę zwołującą sobór na listopad 1414 roku. „Ulegając naciskowi swych kardynałów udaje się do Konstancji [...]. Na początku tego imponującego liczbą zgromadzenia silne stronnictwo włoskie, towarzyszące Janowi, naciskało na zatwierdzenie decyzji soboru pizańskiego, które by wyeliminowały Grzegorza XII i Benedykta XIII, pozostawiając w spokoju Jana, ale gdy postanowiono, że głosowanie na soborze będzie odbywać się nacjami Niemcy, Francja i Anglia opowiedziały się za wspólną abdykacją wszystkich trzech pretendentów”<sup>6</sup>. Ostatecznie powołany do zakończenia schizmy kościelnej sobór odwołuje z urzędu Jana XXIII, Benedykta XIII oraz przyjmuje abdykację Grzegorza XII. Wreszcie dochodzi do powołania konklawe liczącego dwudziestu dwu kardynałów i przedstawicieli trzydziestu pięciu nacji, które w ciągu trzech dni dokonało wyboru na papieża, pełniącego dotychczas funkcję kardynała.

<sup>3</sup> P. Kohout, posłowie do dramatu *Ecce Constantia*. W: Tegoż, *Hry v posteli*, Praha-Litomyšl, 2001, s. 233, tłum. fragmentu: M. Babecki.

<sup>4</sup> Od redakcji. W: A. Prochaska, *Sobór w Konstancji*, Kraków 1996.

<sup>5</sup> Jan XXIII zawiera układ z Władysławem, który w zamian za otrzymanie w lenno królestwa Neapolu zgadza się odstąpić od Grzegorza XII. W lecie 1413 roku ten sam Władysław ponownie występuje przeciwko Janowi, który pośpiesznie ucieka z Rzymu i szuka schronienia u bram Florencji. Zwraca się o pomoc do Zygmunta Luksemburczyka, późniejszego cesarza, który za udzielenie pomocy żąda zwołania do Konstancji soboru mającego zakończyć okres schizmy w kościele. W: J. N. D. Kelly, *Encyklopedia papieży*, tłum. i uzupełnił T. Szafranski, Warszawa 1997, s. 331.

<sup>6</sup> J. N. D. Kelly, *Encyklopedia papieży...*, s. 332.

## Telewizyjno-informacyjna stylizacja świata...

Oddone Colone<sup>7</sup>. W ten oto sposób przedstawiono jeden z głównych wątków dramatu *Ecce Constantia*. Na płaszczyźnie treści pozostaje jeszcze przybliżenie losów Jana Husa, kontynuatora poglądów Johna Wycliffa. „Opatrzony listem żelaznym cesarza Zygmunta Luksemburczyka, mającym mu gwarantować bezpieczeństwo osobiste, Hus przybył na sobór do Konstancji by oczyścić się z zarzutu herezji. Przekonany o swojej słuszności mistrz Jan nie odwołał głoszonej nauki. Potępiony przez Kościół i opuszczony przez cesarza, poniósł męczeńską śmierć na stosie 6 lipca 1415 roku. Fakt ten wywołał wielkie wzburzenie. W Czechach rozgorzały zażarte spory teologiczne, które wkrótce zmieniły się w długotrwałą wojnę domową i walki z krucjatami anty-husyckimi z zewnątrz”<sup>8</sup>.

W tym momencie kończy się średniowieczna przeszłość stanowiąca podstawę dramatu Pavla Kohouta. Jednocześnie dochodzi do spotkania z medialną współczesnością lub ściślej mówiąc, ingerencją technik ułatwiających komunikowanie w „ciemne” wieki średnie.

Wyobraźmy sobie telewizyjną relację z wydarzeń soboru w Konstancji, wywiady z uczestnikami, obrazy skazanych i więzionych, jak to miało miejsce w przypadku wspomnianego już reformatora, reporterskie doniesienia, porządkujące akcję i przywołujące obrazy niedostępne widzowi, czytelnikowi, *in statu nascendi*, doniesienia pełniące rolę antycznego chóru. Pozornie wydaje się to trudne do wyobrażenia. Jest jednak rzeczywistość: *Ecce Constantia – televizní noviny* (*Ecce Constantia – wiadomości telewizyjne*). Oto bowiem mamy do czynienia z projekcją obrazów przeszłości na kartach sztuki współczesnego dramaturga, Pavla Kohouta.

Niezmiernie istotne są wskazówki reżyserskie potęgujące zastosowaną telewizyjno-serwisową konwencję, znaną m.in. z całodobowych kanałów informacyjnych takich jak CNN czy BBC. To one pozwalają zwrócić uwagę odbiorcy na fakt, iż „przemiana relacyjnych agencji prasowych w producentów newsów wywołała tendencję do globalizacji i mediatyzacji świata polityki. Czytelnicy gazet pozostali w mniejszości wobec widzów. Po wojnie w Zatoce Perskiej CNN i jej klony ostatecznie ograniczyły wpływ prasy i tzw. paleotelewizji na jaźń zbiorową odbiorców mediów, doprowadzając w ciągu ostatniej dekady XX wieku do powstania społeczeństw, dla których połączenie telewizyjnego show z informacją stało się ważniejsze od osobistego poznania i identyfikacji ze społecznością lokalną”<sup>9</sup>. Zagadnienie identyfikacji ze wspólnotą narodową będzie szczególnie ważne w przypadku kolejnego dramatu. Wracając jednak do pierwszego tekstu dramaturg pisze: „pewną część sztuki stanowią wideofilmy, wprowadzone do przedstawienia na ekranach umieszczonych w głębi lub centrum sceny, [...], istotą jest, nałożenie na siebie, ukazanie funkcjonowania nowo-

<sup>7</sup> Tamże, s. 333.

<sup>8</sup> Z. Niedziela, *Zarys literatury czeskiej*, Kraków 1971, s. 18.

<sup>9</sup> L. Pułka, *Kultura mediów i jej spektakle...*, Wrocław 2004, s. 13.

czesnego ośrodka informacyjnego komentującego wydarzenia średniowieczne z perspektywy czasu. [...] Ponieważ cała sztuka wymaga jednej sceny, niedostatki miejsca i kostiumów powodują, że niezbędne zaplecze techniczne może zostać wykorzystane przez sponsorów jako reklama”<sup>10</sup>. Dodatkowo wrażenie potęgują prezenterzy i prezenterki relacjonujący nie tylko obrady, lecz również najważniejsze pozapolityczne wydarzenia dnia oraz pogodę. Ubrani zgodnie z wymogami epoki oraz posługujący się jej językiem, funkcjonujący jednak w wirtualnej przestrzeni telewizyjnej.

Skomplikowanie konstrukcyjne wiążące się z zastosowaną przez dramaturga formą podawczą to kolejne zagadnienie wymagające omówienia. Właściwe bowiem przekazowi medialnemu, formatowi raczej, są manipulacja, indoktrynacja i propaganda. Ponownie jest to manipulacja podwójna. Pierwsza Kohoutowska, będąca wynikiem stylizacji na program telewizyjny o charakterze informacyjnym, druga już w ramach świata przedstawionego rządzącego się własnymi prawami. Przekazy „soborowe” to nic innego jak „manipulacja informacją będąca swoistym wykorzystaniem posiadanej wiedzy dla potrzeb konkretnej sytuacji. Sytuacja opiera się na chęci realizowania przez nadawcę określonego interesu wobec odbiorcy, który nie wie, że jest przedmiotem takiego zabiegu. [...] Cel poczyniń manipulacyjnych polega więc na tym by przystosować do zamiarów i potrzeb nadawcy przewidywaną reakcję odbiorcy”<sup>11</sup>. Z obrazem odpowiadającym opisowi stykamy się w momencie pojmania i osadzenia Husa w więzieniu. Wówczas to następują próby zdyskredytowania go w oczach rodaków, m.in. manipulowanie rozmową prezentera z Wdową, która udzieliła reformatorowi schronienia. Działanie manipulacyjne ma za zadanie dostarczenie korzyści stronie działającej świadomie, posiadającej w danym zakresie lepsze niż inni rozeznanie i próbującej tę swoją przewagę informacyjną zużytkować, wpływając w sposób przez siebie pożądany, na poczynania innych ludzi<sup>12</sup>. Jeśli idzie o wprowadzone pojęcie indoktrynacji, wiąże się ona z wpajaniem jakiejś doktryny, zwłaszcza politycznej, zazwyczaj za pomocą środków masowego przekazu. Konieczne jest jeszcze rozpatrzenie propagandowego aspektu „średniowiecznych wiadomości telewizyjnych”. Podobnie jak poprzednio chodzi o wybiórcze przekazywanie informacji mających służyć określonym, z góry, założonym celom. Jest to zatem swoisty proces kontroli przepływu, zastosowana zaś przez Pavla Kohouta forma propagandy zostać może określona mianem informacyjno-interpretacyjnej<sup>13</sup>. Istotą i celem powyższych instrumentów jest relacjonowanie, dzień po dniu, godzina po godzinie, soboru w Konstancji i promowanie osoby papieża/papieży oraz ilustrowanie rozgrywek politycznych toczących się pomiędzy poszczególnymi nacjami biorącymi udział w obradach. Ponadto manipulacja,

<sup>10</sup> P. Kohout, *didaskalia*, W: tegoż, *Ecce Constantia*, s. 150-151, tłum. fragmentu, M. Babecki.

<sup>11</sup> A. Wróbel, *Manipulacja informacją. Ujęcie teoretyczne*. W: *Media i edukacja w globalizującym się świecie. Teoria, praktyka, oddziaływanie*, red. M. Sokolowski, Olsztyn 2003, s. 299.

<sup>12</sup> Tamże.

<sup>13</sup> Tamże, s. 305.

## Telewizyjno-informacyjna stylizacja świata...

indoktrynacja i propaganda są elementami budującymi format medialny, a z takim niewątpliwie próbuje nas dramaturg oswoić.

„W socjologii, już od momentu jej stworzenia, toczy się nierozstrzygnięty do dziś spór o istotę i charakter społecznego tworzenia rzeczywistości, nieodłącznym zaś elementem wszelkich zjawisk społecznych jest mniej lub bardziej świadome komunikowanie międzyludzkie”<sup>14</sup>. Czeski dramaturg posłużył się jednym z jego rodzajów. Wykorzystał, literacko przetworzył schemat transmisji telewizyjnej, telewizję. Medium, dzięki któremu problematyka średniowieczna została niejako przetransportowana, wciągnięta w wir nowoczesności. Konieczne i właściwe wydaje się w tym momencie odwołanie do tytułu sztuki i jej charakteru: *Ecce Constantia - televizní noviny*- medialny format średniowiecza.

Telewizja funkcjonuje w naszej świadomości jak swoiste okno na świat. Według Alicji Kisielewskiej podobne twierdzenie w sposób szczególny odnosi się do wiadomości telewizyjnych, których formuła zakłada dostarczanie obrazu świata<sup>15</sup>. *De facto* mówimy o sposobie kreowania rzeczywistości przedstawionej dramatu, będącego podstawą niniejszych rozważań. Wiadomości telewizyjne jako gatunek stanowią odmianę cyklu, formę ciągłą, nazywaną też formatem. Ów format składa się dodatkowo z ciągu przekazów powiązanych tematycznie i utrzymanych w tej samej konwencji, w których występują te same postacie, często w tej samej scenerii<sup>16</sup>.

Mając w pamięci powyższe cytaty konieczna jest, fragmentaryczna przynajmniej analiza budowy dramatu. Jest bowiem *Ecce Constantia* literackim odwzorowaniem, powołaniem się wręcz na formę ramówki telewizyjnej, właściwej stacjom komercyjnym. Świadczy o tym doskonale podtytuł: *Dvanact osudových hodin (Dwanaście decydujących godzin)* i dalej *Prímý přenos z koncilu... (Transmisja bezpośrednia)*. Dwanaście godzin bezpośredniej transmisji, podzielone na dwa bloki oddzielone przerwą na zastanowienie, jak pisze Kohout. Jest to w istocie forma klasycznie telewizyjna, zastępująca tradycyjny podział na akty i sceny. Tutaj mamy do czynienia z ujęciami. Format nie dotyczy już wyłącznie występów „osób telewizyjnych” (zamiast osób dramatu) lecz całego dwunastogodzinnego bloku tematycznego, w którym każda z godzin transmisji ma niejako swój tytuł. Dla przykładu: *Hodina Francouzů, Hodina Papeže, Hodina Sekretáře* itp. Podsumowaniem zaś każdej z godzin transmisji są relacje telewizyjne reporterów. Na rozpoczęcie dnia czytelnika i postaci świata przedstawionego wita prezenterka: „Dzień dobry szanowni telewidzowie mamy dziś piątek 16 listopada 1414 roku. *Ecce Constantia* życzy państwu milego dnia. Jak przedstawia

<sup>14</sup> J. Sauš, J. Przybysz, *Socjologiczne aspekty komunikacji interpersonalnej i społecznej*. W: *Media i edukacja w globalizującym się świecie...*, s. 307.

<sup>15</sup> A. Kisielewska, *Wiadomości telewizyjne. Medialny format globalizacji*. W: *Media i edukacja w globalizującym się świecie...* dz. cyt., s. 455.

<sup>16</sup> M. Mrozowski, *Media masowe. Władza, rozrywka i biznes*. Warszawa 2001, s. 63-64.

się prognoza pogody na dziś?”<sup>17</sup>. Dla porównania kolejne wejście „antenowe” przynosi obrazy z transmitowanej mszy: „Drodzy widzowie transmitowaliśmy właśnie dla państwa mszę świętą, którą osobiście odprawił papież Jan XXIII”<sup>18</sup>.

Format przekazu jest jednak obecny nie tylko w tekście właściwym. Funkcjonuje również w tekście pobocznym, decydującym o technicznej stronie nadającej kształt sztuce. Osoby telewizyjne dramatu pojawiają się na jego kartach niczym moderatorzy serwisów informacyjnych, obecni w studiach nadawczych lub terenie. Patrzą na ekrany monitorów, swoje kwestie wypowiadają niczym dziennikarze czytający z teleprompterów, lub są obecni tylko na fotografiach, do których podłożono dźwięk, komentarz.

Pisarskie sztuczki dramaturga dynamizują akcję, wyrwywają ją z zastygłego kanonu formy dramatycznej podporządkowanej aktom i scenom. „Dziennikarze” pełnią jeszcze jedną, bardzo ważną funkcję. Informując widza lub postać im współczesną, jawią się być medialnym odpowiednikiem antycznego chóru, który komentował wydarzenia, nie uczestniczył bezpośrednio w przebiegu akcji oraz donosił o tym, co w danym momencie rozgrywało się w innym, odległym geograficznie planie.

Opierając swój dramat na eksperymencie, o którym mowa, dołącza Pavel Kohout do szeregu reformatorów teatru. Nie buduje jednak skomplikowanych konstrukcji scenicznych, nie odkrywa sceny dla widza, nie wprowadza na nią techników „operujących” w trakcie przedstawienia. Nie odziera tym samym teatru z jego scenicznej cielesności. Przenosi ją natomiast do innej rzeczywistości. Jest nią medialny świat przekazu telewizyjnego.

Jedną z tez niniejszego tekstu było założenie mówiące o spotkaniu dwóch światów, ingerencji w przeszłość. Tak sformułowane twierdzenie można potraktować dwojako. Z jednej strony, oczywiście medialny format przenosi soborową rzeczywistość wieków średnich i problematykę politycznego i moralnego rozbitcia, schizmy do czasów obecnych, bliskich współczesnemu odbiorcy. Czy nie warto jednak zastanowić się nad zasadnością odwrócenia tezy. To nie przeszłość spotyka się z terażniejszością. Nie ona zostaje wyrwana z zastanego porządku chronologicznego dziejów. Właściwsze jest stwierdzenie, iż to właśnie współczesny czytelnik tekstu, widz przedstawienia zostaje porwany i wysłany w odległe średniowiecze, gdzie jest obserwatorem targów politycznych kardynałów walczących o wpływy. Ma wreszcie możliwość śledzenia osobistej tragedii człowieka podstępnie zwabionego na sobór. Człowieka, ukaranego ekskomuniką, nakłanianego do wyrzeczenia się własnych poglądów, oskarżonego o sprzyjanie heretykom, głoszenie herezji, w rezultacie postawionych zarzutów, spalonego na stosie.

<sup>17</sup> P. I Kohout, *Ecce Constantia*. W: Tegoż, *Hry v posteli*, Praha-Litomyšl 2001, s. 151, tłum. fragmentu: M. Babecki.

<sup>18</sup> Tamże, s. 170, tłum. fragmentu: M. Babecki.



## Telewizyjno-informacyjna stylizacja świata...

---

Nie bez racji jest podejrzenie, że przyjęta przez Pavla Kohouta optyka, zastosowane środki, stylizacja na blok tematyczny programu telewizyjnego, telewizyjno-informacyjny format służyć miały zwróceniu uwagi na swój własny los. Los komunisty z wyboru. Pisarza, członka KPCz (Komunistycznej Partii Czechosłowacji), który po stłumieniu wydarzeń Praskiej Wiosny zdał sobie sprawę z zagrożeń ideologii komunistycznej, za co zapłacił pozbawieniem obywatelstwa czechosłowackiego i koniecznością emigracji. O niej zaś opowiada dramaturg w kolejnym tekście, *Safari*, którego struktura opiera się na wykorzystanej konwencji *talk show*.

W niewyjaśnionych do końca okolicznościach poza ojczyznę znajduje się nagle, sławny pisarz i dysydent z Pragi Ferdynand Waniek. „Inkarnacja”, na terytorium obcego państwa, skupiła na jego osobie uwagę całego świata. Po raz kolejny czeski intelektualista znajdzie się w ogniu bezsensownych replik, podkreślających ostateczny rozkład ludzkiej tożsamości: moralnej, politycznej i społecznej przynależności. Tak najogólniej przedstawia się problematyka kolejnej, tym razem ostatniej, jednoaktówki z życia pisarza Ferdynanda Wańka. Postaci, która gości w telewizyjnym *talk show* na żywo. Pozostali zaproszeni to również grono intelektualistów: dziennikarzy, dramaturgów, poetów, aktorów. Czyli, chciałoby się powiedzieć, ludzi pełniących rolę opiniotwórczą. Jednak jak pokazuje rzeczywistość świata dramatycznego, całkowicie niezdolnych do logicznych, mających znaczenie, konstatacji. Wyjątkiem jest w pewnym stopniu Dziennikarz, oraz, zwłaszcza w końcowej scenie, Poeta.

Sztuka Kohouta swą konstrukcją nawiązuje do mającego powstać kilka lat później, pełnowymiarowego spektaklu *Largo desolato* pióra Václava Havla. Skupieni wokół stołu goście bombardują się złośliwymi frazami, zupełnie nie zwracając uwagi na ich ładunek i treść. Mówią aby mówić. Wypluwają kolejne słowa tworzące swoistą mieszaninę, z której nic nie wynika. W gąszczu bezsensów, co jakiś czas pojawiają się szczątki faktów istotnych, dotyczące problematyki wolności jednostki w państwie totalitarnym, niepodległości kraju, wolności słowa i wszelkich zagrożeń z tym związanych, bo gdy każdy może wszystko, mamy do czynienia z walącą się konstrukcją znaczeń i braku odczytań. Tak należałoby interpretować ów dramat, w duchu założeń dekonstruktywizmu. W takiej oto atmosferze uwięziony zostaje Ferdynand Waniek, obserwujący polowanie jednych na drugich i sam, w finale, będący obiektem ataków połączających, którzy lepiej od Czecha wiedzą, co w istocie niesie ze sobą czeska tożsamość narodowa i kulturowa.

Waniek w przeciwieństwie do swoich inkarnacji z poprzednich dramatów zdaje się być niczym hybryda, zespalająca w jednym ciele twórców Havlovsko-Kohoutowski<sup>19</sup>. W

---

<sup>19</sup> Ferdynand Waniek jest postacią stworzoną przez Václava Havla i zrodzoną z jego osobistych doświadczeń, jeszcze z czasów, kiedy to dramaturg pracował fizycznie w browarze. Doszło wówczas do swoistych narodzin postaci będącej, z racji opisywanych losów, ewenementem na skalę światową. Kilku pisarzy, przyjaciół dopisywało kolejne losy intelektualisty, dysydenta, żyjącego w Husakowskiej Czechosłowacji. Ferdynanda Wańka. Ten wyjątkowy bohater pojawił się na skutek wydarzenia, które

niewyjaśniony sposób znalazł się najprawdopodobniej w Austrii. To pierwiastki Kohoutowskie. Jest jednak Havlovsko milczący i zakłopotany. Jako uczestnik i świadek, niezmiernie ważnych, z punktu widzenia historycznego i politycznego, wydarzeń, bierze udział w programie *Tematy dnia*, czyli formacie, którego konwencja zakłada zerowe zainteresowanie przedmiotem rozmowy. Okazuje się bowiem, iż ważniejszy od jego świadectwa jest przepis na knedle i to czy gdzieś na terenie Czechosłowacji znajduje się jeszcze taki czy inny zakład krawiecki.

Szermierka na repliki stanowi odwieczny front walki dobra ze złem, pojmowanym również jako kompletne niezrozumienie, ignorancja i przyzwolenie na mające miejsce, tuż za granicami, represje obywateli i przedstawicieli świata kultury. Zgromadzeni usiłują wciągnąć w swój taniec również Wańka. Usiłują pozbawić go jego szkieletu moralnego, zakazać swoją nowomową.

Pointą *Safari* i jednocześnie zwieńczeniem całego cyklu jednoaktówek jest gorzka, lecz jakże wówczas trafna, wypowiedź Poety, który przez cały wieczór odgrywając rolę blazna, w scenie finałowej, formułuje prawdę ostateczną: „[...] niech no pan się nam dobrze przyjrzy. Sześcioro sfrustrowanych ochotników do naprawiania świata, co to najpierw sami się napraszają, żeby ich zgwałcić, a potem wrzeszczą nie, nie, bardzo dziękuję, tylko nie to! Wszystko wiemy i wszystkiego nienawidzimy, umiemy się do wszystkiego pilnie przystosować i wszystko totalnie olać, co? I taki sam jest cały ten nasz świat. Zepsuty, zgniły, nachlany, nażarty, najebany, przeklęty, zgubiony”<sup>20</sup>.

Niestety Havlowska diagnoza z poprzednich dramatów została przez Kohouta podtrzymana i jeszcze dobitniej wyartykułowana w *Safari*. Ferdynand Waniek natomiast, jak donoszą media, znika ponownie w tajemniczych okolicznościach. Kolejne agencje prasowe przynoszą informacje o bliżej niezidentyfikowanym mężczyźnie próbującym przepłynąć zimny Dunaj w kierunku CSRS. Powtórnie znajdujący się na terytorium Czechosłowacji pisarz-dysydent, jako recydywista, zostaje osadzony w zakładzie karnym o zastrzonym rygorze.

W przypadku obydwu tekstów dramatycznych zastosowana telewizyjno-informacyjna stylizacja niej jest tylko kaprysem pisarza. Wykorzystanie tak dobranych instrumentów miało swój jasno określony cel i determinowane było specyficzną sytuacją polityczną, społeczną i kulturalną. Wydaje się, iż podstawowym założeniem

---

określić można mianem wysoce absurdałnego, mającego jednak miejsce w rzeczywistości. Absurd sytuacji i jej beznadziejność wynikają z faktu, że Waniek, najwyraźniej wpisany na czarną listę, pozbawiony prawa do pracy umysłowej i zmuszony do fizycznej harówki w prowincjonalnym browarze, socjalistycznym zakładzie pracy, jest również zmuszony, a raczej wymusza się na nim przyrzeczenie regularnego, cotygodniowego pisania donosów na siebie. Nagrodą ma być spokój i ciepło magazynu, którym to donosiciel będzie w nagrodę kierować. Sytuacja nie do pomyślenia. Często zdarza się jednak, że to życie podsuwa najbardziej nieprawdopodobne pomysły. Tak było i tym razem. Fragment sztuki oraz opisane wydarzenie były udziałem Václava Havla pracującego przez jakiś czas w niewielkiej miejscowości Trutnow. Postać Wańka została następnie „wypożyczona” m.in. przez Pavla Kohouta, który napisał *Safari* i podobnie jak jego bohater znalazł się na emigracji w Austrii.

<sup>20</sup> P. Kohout, *Safari*, tłum. M. Lukaszewicz, „Dialog” 1990, nr 11, s. 68.

## Telewizyjno-informacyjna stylizacja świata...

---

Pavla Kohouta, który przecież przez wiele lat był zagorzałym aktywistą partyjnym, było zwrócenie uwagi na warunki, w jakich toczy się dyskurs polityczny pomiędzy KPCz a społeczeństwem czecosłowackim, a w znaczeniu szerszym pomiędzy partiami komunistycznymi i społeczeństwami Europy Środkowowschodniej. Walkę polityczną z wszelkimi przejawami wolności osobistej z naczelną wolnością słowa podkreśla zaprojektowany przez dramaturga geograficzny kontrast. Stworzył bowiem Kohout sytuację, w której poczynania komunistów czecosłowackich zostały zderzone ze światopoglądem Czechosłowaków przebywających na emigracji austriackiej. Okazało się wówczas, że media publiczne, a za przykład takich z pewnością uchodzić miał kanał emitujący *Tematy dnia*, nie służą uporządkowanej wymianie myśli i nie są forum dyskursu politycznego. Pluralizm polityczny, wewnętrzny (opisywana Austria) miał być połączony, w odniesieniu do mediów publicznych, z ideą ich niezależności politycznej oraz zasadą obiektywizmu dziennikarzy<sup>21</sup>. „Prezentowanie zróżnicowanych poglądów nie może iść w kierunku dominacji jednego z nich. Te dwie kategorie: niezależność polityczna i zasada obiektywizmu dziennikarzy są wieloznaczne i poddają się manipulacji. Obiektywizmowi w dziennikarstwie przypisuje się podstawowe znaczenie, rozumiany jest ona jako cecha decydująca o jakości dziennikarskiego produktu, a także jako sposób zachowania dziennikarzy: przekazywanie relacji, wyraz ich stosunku do istniejących w danym społeczeństwie interesów”<sup>22</sup>. Tymczasem rzekomy pluralizm polityczny, zaproszonych do programu gości, pełniących funkcje opiniotwórcze, okazał się fikcją.

Wszystkie postaci poza Wańkiem skompromitowały się w oczach czytelnika: brakiem zainteresowania sprawami ojczyzny (chyba, że dotyczyło to ich kariery zawodowej), nieznaną jakością podstawowych faktów historycznych i politycznych, współpracą ze służbą bezpieczeństwa, w zamian za korzyści majątkowe i wreszcie zupełnym brakiem woli porozumienia dla dobra Czechosłowacji, która, co wiedzieli doskonale, była nadal pod jarzmem komunistów. Dodatkowo pikanterii nadaje sposób kreacji środowiska dziennikarskiego tak w dramacie *Ecce Constantia*, jak i w *Safari*. W pierwszym tekście prezenterzy manipulują opinią publiczną odpowiednio montując wypowiedź Wdowy oczerniającej nieświadomie (manipulacja doskonała) Jana Husa, w drugim zaś przypadku, dobitnie o zakorzenionym, totalitarnym sposobie myślenia o mediach i kształtowaniu tzw. *publicity*, świadczą działania Redaktorki TV, która uniemożliwia Wańkowi zabranie głosu w sprawie istotnej z punktu widzenia walki o swobody obywatelskie w CSRS, dalej uniemożliwia mu jakkolwiek wypowiedź – nawet w kwestiach zupełnie nieistotnych, pozwalając aby program został zdominowany przez „brudny” szum informacyjny, inwektywy i wzajemne oskarżenia o wszelkie możliwe przewiny.

---

<sup>21</sup> B. Ociepka, *Dla kogo telewizja? Model publiczny w postkomunistycznej Europie Środkowej*, Wrocław 2003, s. 174.

<sup>22</sup> Tamże, s. 175.

W świetle tego, co napisano powyżej, zasadne jest twierdzenie, że w świecie przedstawionym, będących podstawą niniejszych rozważań, dramatów, mamy do czynienia ze specyficznym modelem komunikowania, opartym na przywiązaniu do mediów masowych i uzależnieniu od nich. Jak podkreśla Marian Filipiak owo „uzależnienie nie bierze się znikąd. Zwykle wymienia się jako motywy szukanie towarzystwa, sympatii, miłości, nowej tożsamości, ekscytujących przeżyć, akceptacji i dowartościowania, pozbycia się uczucia alienacji, szansy odgrywania wymyślonych ról, zwiększania własnej atrakcyjności itp. Wszystkie te motywy łączy jedno: tendencja do ucieczki od rzeczywistości i codziennych problemów”<sup>23</sup>. Istotnie większość z wymienionych powodów znajduje swoje realizacje wśród bohaterów Kohoutowskich, szczególnie w przypadku *Safari*. Tam postaci skompromitowane rzeczywiście starają się wykreować na nowo i umiejscowić w demokratycznej rzeczywistości. Ponoszą jednak klęskę, bowiem naznaczeni są piętnem totalitaryzmu, który niczym wirus rozprzestrzenia się również poza organizmem państwowym, uniemożliwiając jednostkom prawdziwe, niezafalszowane porozumienie. Niewątpliwie dopatrzeć się jeszcze można jednego rodzaju uzależnienia. Jest to uzależnienie przebiegające na linii media masowe–władza. Władza zwłaszcza w systemach niedemokratycznych posługuje się instrumentami oddziaływania na społeczeństwo. Nie dzieje się to jednak poprzez udostępnianie informacji ważnych z punktu widzenia jednostki, czy całego społeczeństwa, lecz poprzez kreowanie sytuacji mających w założeniu być dla społeczeństwa, które nie podporządkuje się nakazom polityki państwowej, nauką, stąd obraz-metafora Husa spalonego na stosie, mimo wcześniejszych obietnic zwrócenia wolności. Hus przecież nie podporządkował się polityce kościelnej i dla przykładu i odstraszenia potencjalnych naśladowców został spalony na stosie. Jest to w istocie obnażenie mechanizmu propagandowego, który w systemie totalitarnym bazuje na uczuciach negatywnych: strachu, przed utratą wolności, bliskich, przed wielogodzinnymi przesłuchaniami i wymuszaniem określonych zeznań. Podobne do opisanych sytuacje ilustrować może cały życiorys Havla-dysydenta i Kohouta, który po okresie fascynacji komunizmem, dostrzegł zagrożenia stalinizmu i zrewidował swoje poglądy, stając po tej samej, co Havel, stronie barykady.

Budowanie upolitycznionej instytucji medialnej, mającej legitymizować poczynania władzy opierać się musi na kompleksowo zaprojektowanej strategii, której działanie przewiduje następujące etapy: zdefiniowanie instrumentów umożliwiających wpływanie na obywateli, wymuszenie zaangażowania w działalność partyjną i obrazowanie konsekwencji działania „antypartyjnego”, stworzenie złudzenia poparcia społecznego dla działań aparatu kontroli, posilkujących się społecznym dowodem słuszności, kreowanie autorytetów i wreszcie etap końcowy, lecz posiadający duże znaczenie dla działalności propagandowej, wpisanej w model komunikowania maso-

<sup>23</sup> M. Filipiak, *Homo comunicans. Wprowadzenie do teorii komunikowania masowego*, Lublin 2004, s. 195.

## Telewizyjno-informacyjna stylizacja świata...

---

wego właściwego państwu totalitarnemu, niedostępność<sup>24</sup>. Poczucie niedostępności, kontrolowanej bowiem powoduje, że społeczeństwo rusza w pogoń za wszystkim, co umożliwiałoby przeżycie, traci natomiast zainteresowanie polityką i swobodami obywatelskimi, które ustępują prymarnym potrzebom fizjologicznym. Chodzi również o niedostępność organów władzy, które kontrolując życie społeczeństwa, determinując je, znane są wyłącznie z przestrzeni medialnej, ekranów, radiodiodników lub zza szpalery ochrony, która pozwala na jednostkowe uściśnięcia dłoni przy okazji świąt państwowych.

Telewizyjno-informacyjna stylizacja odnajduje swoją realizację w świecie przedstawionym tekstów dramatycznych obrazujących mechanizmy sprawowania władzy i panujących stosunków społecznych. Środowisko intrygi raz zostaje importowane do odległych wieków średnich, innym razem zaś jest nim emigracyjna Austria. Medialny format nadany tekstom nie jest tylko i wyłącznie konwencją literacką, stylizacją, pełni zdecydowanie poważniejsze funkcje. Zwraca bowiem uwagę na funkcjonowanie tych obywateli, którzy odrzucają system uniemożliwiający im pełną kontrolę nad swoim życiem, który kontroluje ich zarówno na płaszczyźnie fizycznej, za sprawą aparatu bezpieczeństwa, inwigilacji, przesłuchań, lecz przede wszystkim na płaszczyźnie świadomości i kreowanego światopoglądu. Na tych polach bowiem odbywa się prawdziwa walka o rząd dusz. Tu przecież sterujący totalitarnym aparatem kontroli starają się podporządkować sobie obywatele, tak aby ci ostatni wykonywali wszelkie polecenia i nie sprzeciwiali się odgórnie podejmowanym decyzjom. Warunkiem powodzenia podobnego przedsięwzięcia jest natomiast podporządkowanie władzy mediów masowych: prasy, radia i telewizji. Telewizyjno-informacyjna stylizacja świata przedstawionego dramatów Pavla Kohouta służy obnażeniu podobnych mechanizmów i zwróceniu uwagi na kryzys porozumienia społeczeństwa pozbawionego wpływu na własne życie.

---

<sup>24</sup> Por. R. B. Cialdini, *Wydzieranie wpływu na ludzi. Teoria i praktyka*, przeł. B. Wojciszke, Gdańsk 2003.